This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

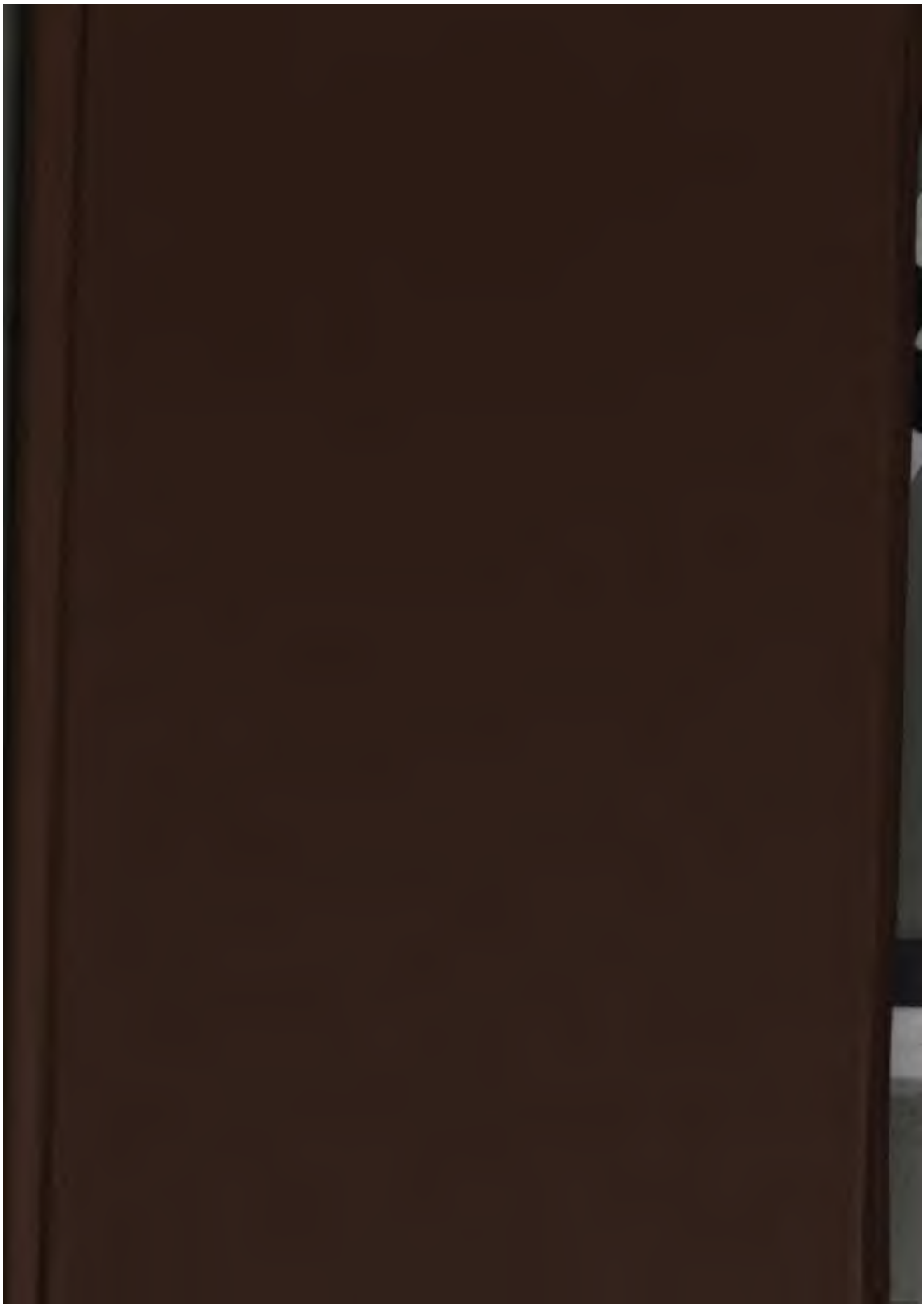
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.



STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

Der Kunstgenius

der

deutschen Literatur

des

letzten Jahrhunderts

in seiner geschichtlich organischen Entwickelung.

Vorlesungen

von

Dr. Wolfg. Robert Griepenkerl,

Professor der deutschen Sprache und Literatur zu Braunschweig.

Erster Band.

Leipzig 1846,

Verlag der J. C. Hinrichsschen Buchhandlung.

Unbeschnittene Beschmutzte oder unverbrannte Exemplare werden

Der Kunſtgenius

der

deutſchen Literatur

des

letzten Jahrhunderts,

in ſeiner geſchichtlich organiſchen Entwickelung.

Vorleſungen

von

Dr. Wolfg. Rob. Griepenkerl,

Profeſſor der deutſchen Sprache und Litteratur zu Braunſchweig.

Erſter Theil.

Leipzig, 1846.

Verlag der J. C. Hinrichsſchen Buchhandlung.

PT285
G7

Seinem Freunde

Dr. jur. Hermann Theodor Hauſe.

Vorwort.

Das Erſcheinen einer neuen deutſchen Literaturgeſchichte bedarf der Rechtfertigung.

Auszubeuten noch das weite Feld nach ſeiner hiſtoriſchen Breite, iſt nicht der Vorwurf nachfolgender Vorleſungen. Jene Zuſammentragung des Materials ohne Darlegung des lebendig eingeborenen Geiſtes genügt nicht mehr im Angeſichte der gegenwärtigen Wiſſenſchaft. Die Willkühr in dem Zuſammenrücken der literariſchen Erſcheinungen hat ihre Endſchaft erreicht; die Freiheit der Wiſſenſchaft, frei in freier Hingabe an allgemeine Principe und Geſetze, will auch auf dieſem Boden ſich befriedigen.

Dieſer Boden iſt hier vorzugsweiſe die Kunſt. Eine neue, bis dahin ungeahnte Stellung iſt der Kunſt von

der gegenwärtigen Wissenschaft angewiesen. Ihr Inhalt ist begriffen als ein tiefsittlicher, und der Glanz ihrer sinnlichen Erscheinungen ist als die nothwendige Form dieses Inhalts erkannt worden. Das Wesen der Schönheit ist in seinem Zusammenhange erfaßt zu den Wesenheiten göttlicher Offenbarungsformen überhaupt. Die Stellung und Berechtigung der Kunst, gegenüber der Religion und der Wissenschaft, ist gerettet. Kunstwerke endlich werden nur dann in ihrem absoluten Rechte anerkannt, wenn sie als die Spiegel der fortschreitenden Entwickelung des Weltgeistes betrachtet werden, wo sie „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zeigen."

Ist aber das Wesen der Kunst auf diese Weise begriffen worden, so kann die historische Forschung, die sich in den Reichthum der geschichtlichen Einzelheiten zu vertiefen hat, nur von diesem gewonnenen höchsten Begriffe aus ihre Aufgabe erfüllen — diese Aufgabe: nachzuweisen, wie in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen der erkannte höchste Begriff der Kunst sich seinen Körper gegeben und sich in dem zeitlichen Nacheinander entwickelt hat, je nach den verschiedenen Horizonten und geistigen Gränzmarken der schaffenden Zeitalter, Nationalitäten, Kunstgenien; sei es dort in leisen, noch unbewußten Anfängen; sei es hier in reicherer Fülle der im Kunstbegriffe in Eins gesetzten Seiten, ja, sei es selbst in altersschwachem Zurücksinken auf ärmere und fast verlassene Standpunkte, oder endlich sei es in der Glorie des vollen, frei über seinen Gegensätzen spielenden Kunstgenius. Wie der Weltgeist, der sich in der Geschichte seinen Körper und sein zeitliches

Gewand giebt, erſt nacheinander die Fülle ſeines Reichthums entfaltet und, wie durch ein Geſetz der geiſtigen Schwere, bald die Seite des nach Erſcheinung ringenden Geiſtes, bald dieſe Erſcheinung, die reale Exiſtenz, die ganze Breite und Fülle des Daſeins überhaupt einſeitig und mit überwaltender Macht hervorkehrt; wie der Weltgeiſt dieſe Gegenſätze vermittelnd, den einen in ſeiner Richtung zum andern vorbereitend, geſtaltet, oder die gewonnenen Erſcheinungsformen in eine höhere Einheit zuſammenzieht, und damit, in allen dieſen nach außen hin ſich bahnbrechenden Wogen den Geiſt überhaupt in ſeiner unendlichen Flüſſigkeit ſpiegelt — dem tieferſchauenden Auge der Beweis der Nothwendigkeit eines inneren durch alle Einzelheiten hindurchwebenden und dieſe bedingenden organiſchen Zuſammenhanges — wie der Weltgeiſt im großen Ganzen ſeinen Prozeß und ſeinen Progreß in dieſer Strömung vollzieht, ſo wird auch die Kunſt, als eine der Offenbarungsformen des Weltgeiſtes, im hiſtoriſchen Verlaufe ihres Werdens nur innerhalb dieſer Bahnen und Kreiſe an das Licht treten müſſen. Der Nachweis dieſes Heraustretens iſt die Aufgabe der wahren Geſchichte der Kunſt.

Der Geſchichtſchreiber der Kunſt hat alſo den Beruf, nachzuweiſen, wie die beſondere Offenbarungsform des Weltgeiſtes als Kunſt dem Weſen des Geiſtes überhaupt gemäß und in Mitten aller anderen Offenbarungsformen zeitlich nacheinander in den Werken der Kunſt herausgetreten iſt. Der Kunſthiſtoriker hat nachzuweiſen, wie die ſchöpferiſchen Genien bald die eine, bald die andere Seite

der Kunſtidee verfolgen und vertreten; wie ſie in dieſem ihren Lebensberufe ſich von einander abkehren, oder ſich einander zuwenden, neue Bahnen vorbereiten, oder dieſelben ſelbſt ſiegend durchlaufen. Aufgabe des Kunſthiſtorikers iſt, nachzuweiſen, wie in dieſem wechſelnden Weben und glühenden Leben die nicht auszuſchöpfende Tiefe des Geiſtes überhaupt ſich bekundet, der, indem er ſo eben den einen Sproß zum Blüthen- und Fruchtpunkte gebracht, ſchon in ſich den Keim und Kern einer neuen Geſtaltung birgt und damit, in dem anſcheinend Höchſten, ſchon von Neuem prophetiſch eine andere Fülle der Vegetation verheißt. Der Kunſthiſtoriker hat das geiſtige Geſetz in dieſem Neben- und Nacheinander der kunſtſchöpferiſchen Thätigkeit zu entdecken, er hat die Beziehung und das Verhältniß der in der Zeit auseinandergeſprengten Kunſtgenien zu einander ſelbſt und zu der einen allgemeinen Kunſtidee aufzuweiſen — er hat ſo aus Namen Träger des allgemeinen ſich unendlich beſondernden Geiſtes zu machen, Einzelne in Gruppen wiederzufinden und ſcheinbar allein ſtehende Heroen als Vorkämpfer und Paladine der Idee zu begrüßen, ihnen das Viſir der Zeitlichkeit vor ihrem Antlitze aufzuſchlagen und ſie in ihrer ewigen Geſtalt zu verklären — die Geſchichte der Kunſt zu einem Pantheon unſterblicher Geiſter umzuwandeln, das iſt hier die Aufgabe nach unſerem Sinne, nach unſerem Rechte.

Den Umkreis dieſer Geſichtspunkte durchſchneiden die reichſten Beziehungen; Alles, was der Menſchengeiſt in der Richtung nach dem Centrum des Göttlichen gefühlt, gedacht, vollbracht, wird die Betrachtung hier aufzuneh-

men haben. Kunſtwerke ſind hier die tiefſten Reſultate, die feinſten Ausflüſſe der Volksgeiſter, an ſie muß Alles das geknüpft werden, was das Weſen der Geſchichte ausmacht, ſowohl im Allgemeinen als im Beſonderen. Alle die großen Kunſtwerke, die der Sturm der Zeit nicht hat hinwegführen können, ſie werden dem aufmerkſamen Beobachter alle eine Seite darbieten, wo ſich eine unendliche Perſpektive in den Volksgeiſt und ſein Jahrhundert öffnet, dem ſie angehören. Der Geiſt, der Griechenland und Rom groß gemacht, der die moderne Welt, Italien, Spanien, England, Frankreich und Deutſchland durchdrang — dieſer Geiſt lebt unſterblich vor allen in den Kunſtprodukten, die dieſe Völker überliefert haben. — In ihren Kunſtwerken reden die Völker zu einander aus der Tiefe ihres Bewußtſeins; die nationalen Unterſchiede verſchwinden, ſelbſt mitten in politiſchen Kämpfen begriffen, iſt die unſichtbare Straße geſichert, auf der die Völker zu einander gelangen. Im Reich des Geiſtes wohnt Freiheit; da iſt nicht ein iſolirtes Hier und ein iſolirtes Dort, eins immer der Feind des anderen, nein, „das Geiſterreich iſt nicht verſchloſſen", es iſt dieſer flüſſige, allaufnehmende Aether, wo keine Verhacke, keine Bruſtwehr, keine Befriedungen den Strahlenſchuß hindern, der in unendlichen Brechungen vom Mittelpunkte des einen, ewigen, göttlichen Lebens ſtrömt. Das iſt die alles durchdringende Macht des Geiſtes, deſſen hiſtoriſch realſte Verwirklichung die Kunſt iſt. Die Menſchen alle ſind Brüder in der Sphäre der Kunſt; denn das, was Alle angeht, nur das iſt der würdige Inhalt der Kunſt. Wo die Kunſt ſich nicht zu dieſer ſitt-

lichen Reinheit erhebt, wo ſie leichtfertiger und frivoler Unterhaltung dient, oder wohl gar die nackte Sinnlichkeit beſchönigt, da hat ſie ihren Adel verloren, da iſt der Stempel ihres göttlichen Urſprungs mit frecher Hand hinweggelöſcht.

So betrachtet, kann das vorliegende Kunſtwerk die Brücke werden, die tiefer in den Ernſt und die Bedeutung des Lebens und des Berufs einführt; eine Aufgabe, die wir dem Lehrer reiferer Jugend aus eigener Erfahrung und theuerſter Erinnerung mehrjährigen Strebens damit an's Herz legen.

Abgewieſen iſt damit jenes kahle Verfahren hiſtoriſcher Aufzählung einerſeits, jene gelehrte Handwerkerei, die ſich des Materials verſichert und mit Material wuchert. Abgewieſen iſt damit andrerſeits jene ſogenannte äſthetiſche Betrachtung, die für den Begriff des Schönen nur den ſubjektiven Maaßſtab hat, ſich mit „allerlei Brimborium ihr Püppchen knetet und zurichtet", zuweilen freilich die Sache ſtreift, aber alsbald wieder in's Blaue fährt, weil die wiſſenſchaftliche Grundlage fehlt, ein Standpunkt, auf dem ſich die geprieſenſte Arbeit dieſer Gattung wird betreffen laſſen müſſen. — Abgewieſen endlich iſt auf unſerem Standpunkte jene ſogenannte belletriſtiſche Schönthuerei, die aus Kunſtwerken den Parfüm für das Boudoir der Galanterie gewinnt, abgewieſen vor dem Forum, dem wir ſtehen, ein für alle Mal, denn es lohnt nicht der Mühe dieſe Moſchusritter zu verfolgen.

Unſer Standpunkt iſt der ſpekulative und ergeht an die Leſer die Bitte, den ſcheinbaren logiſchen Formalismus

nicht vereinzelt herauszunehmen und zu verdammen. Die aufgeſtellten Grundbegriffe ſind als Begriffe gegeben, wie ſie die Wiſſenſchaft giebt; wo die Anwendung auf die Geſchichte eintritt, da wird auch die Darſtellung lebenvoller, der Wärme künſtleriſcher Anſchauung ſich nähernd. Den allgemeinen Gedankeninhalt, die Idee aus der künſtleriſchen Spiegelung herauszunehmen, gelingt wohl der Strenge der Wiſſenſchaft und der ihr gemäßen Darſtellung — dies der Standpunkt Rötſchers — der Nachweis aber, für die Kunſtſphäre der weſentliche, wie dieſer allgemeine Gedankeninhalt, dieſe Idee im Kunſtwerke Geſtalt, gerade dieſe und keine andere gewonnen, der Nachweis wird nur in einer künſtleriſchen Rekonſtruktion gegeben werden können. Beide Formen der Kunſtbetrachtung trennen ſich nur ſcheinbar, beide können ſehr wohl nebeneinander beſtehen; wo dies in nachfolgenden Vorleſungen vermißt wird, da entſchuldige den Verfaſſer die Jugend dieſer Behandlungsweiſe der Kunſtgeſchichte.

Endlich entſchuldige die Fülle der Ueberzeugung, womit der Verfaſſer eine neue der jetzigen Kunſtkritik entſprechende Behandlungsweiſe der Literaturgeſchichte anſtrebte, die anſcheinend verletzende Kühnheit, welche von gewiſſen Seiten her nicht allein in dem Verſuche überhaupt, ſondern auch in verſchiedenen Einzelheiten des Buches gefunden werden wird, wo es gewagt iſt, von der ſittlichen Macht der Kunſtidee ſelbſt ihre liebſten Jünger da richten zu laſſen, wo endliche Trübungen den Genius in ihnen verdunkelten; oder wo es gewagt iſt, die zeitliche Schranke und Gränze anzugeben, welche jene Jünger, ſei es al-

beſondere Schranke ihrer Subjektivität, ſei es als Schranke des ihre Zeit beherrſchenden Denkens, nicht zu durchbrechen vermocht haben; die aber von den vor und mit uns gewordenen Gedanken, d. i. von der modernen Wiſſenſchaft und deren Ritter, der Kritik, durchbrochen iſt.

Braunſchweig, im März 1846.

W. A. Griepenkerl.

Inhalt.

Erſte Vorleſung.

Seite

Die Literatur im Allgemeinen in ihrer Stellung zur Jetztzeit. Princip des gegenwärtigen geſchichtlichen Standpunktes. Die Literatur als Trägerin deſſelben. Die Geſchichte der darzuſtellenden Literaturperiode, ein Weg zum Principe der Neuzeit hin. Die Kunſtliteratur im Beſonderen. Nothwendige Vorfrage, wie ſich das Weſen der Kunſt zu dem an die Spitze geſtellten Principe verhalte. 1

Zweite Vorleſung.

Blicke in die Aeſthetik. Die Idee der Schönheit. Verwirklichung derſelben im großen Ganzen der Geſchichte nach den drei Seiten des Orientaliſchen, des Klaſſiſchen und des Romantiſchen. Kurzgefaßte Charakteriſtik der einzelnen Künſte in ihrer Stellung zur Poeſie. 21

Dritte Vorleſung.

Eintritt auf das Gebiet der geſchichtlichen Verwirklichung der deutſchen Kunſtliteratur ſeit 1740. Die Idee der Kunſt zunächſt von Seiten der in ihr beſchloſſenen Gegenſätze vertreten. Auslaufen zweier Reihen der Kunſtthätigkeit. Einſeitiger Realismus von Seiten Gottſched's, einſeitiger Idealismus von Seiten Bodmer's. Die Anhänger beider Schulen.

Seite

Vierte Vorlesung.

Tieferes Erfassen der Gegensätze der Kunstidee. Ueber Gottsched und Bodmer in organischer Folge hinausstrebend: Hagedorns leichte Sinnlichkeit, Hallers ideale sittliche Würde. Die sächsische Schule mit ihrem Organ, den Bremer Beiträgen, als Verbreiterin des bis dahin aufgeschichteten Stoffes. Klopstock. Das Wesen der drei Dichtgattungen: des Lyrischen, des Epischen und des Dramatischen. Frage, in welchen Gattungen sich die Dichter der vorklopstockschen Periode zumeist bewegten. Der Idealismus Klopstocks. 74

Fünfte Vorlesung.

Idealismus und Realismus in näherer ästhetischer Bestimmung. Das Erhabene. Das Komische. Klopstock auf der Seite der Idealisten, über Bodmer und Haller hinausstrebend, als Dichter des Erhabenen. Sättigung der Nation in diesem Elemente. Nothwendiger Uebergang zum Extrem. Wieland, in sich selbst den Bruch erfahrend, auf der Seite der Realisten, über Gottsched und Hagedorn hinausstrebend, als Dichter des Komischen. Die Halleschen Dichter. . . . 95

Sechste Vorlesung.

Der Genius der Kritik in Lessing, Winkelmann, Herder, als der vorbereitende Standpunkt der hohen Entwickelung des Ideals in Goethe, Schiller, Jean Paul. 128

Siebente Vorlesung.

Die Sturm- und Drangperiode. Organische Beziehung derselben zur allgemeinen geschichtlichen Stellung der 70er Jahre. Subjektiver Idealismus. Herder und Goethe. Goethe, wie früher Wieland, zunächst in der Richtung nach dem Idealen. Rückzug aus den Konsequenzen des Sturmes und Dranges mit dem Eintritt in den Weimarschen Staatsdienst. Neigung nach der Seite des Realen. Reise nach Italien. . 155

Seite

Achte Vorleſung.

Die Sturm- und Drangperiode in ihrem zweiten Stadium. Der Idealismus und Kosmopolitismus Schillers. Schiller bis zu ſeinem Tode. 175

Neunte Vorleſung.

Die Spitzen der aufgeſtellten zwei Reihen der Kunſtthätigkeit, Goethe und Schiller einander gegenüber. Im Angeſichte des an die Spitze geſtellten Principes: Goethes vorwiegende Richtung nach der Seite des Individuellen, Schillers vorwiegende Richtung nach der Seite des Univerſellen. In der Spiegelung der Kunſtidee: Goethe vom objektiv Aeußeren (der Erſcheinung) Schiller vom ſubjektiv Inneren (der Idee) ausgehend. In näherer äſthetiſcher Beſtimmung: Goethe der Darſtellung des Komiſchen mächtig, Schiller der Dichter des Erhabenen. Zuſammenſtellung beider Weltanſchauungen vom Standpunkte der gegenwärtigen Faſſung des Ideals. . 198

Zehnte Vorleſung.

Die Kritik des Goetheſchen Fauſt. Weitere Darlegung der angefochtenen Standpunkte des Dichters. Einleitung. Der Prolog im Himmel. 222

Elfte Vorleſung.

Die Kritik des Goetheſchen Fauſt (Fortſetzung). Die Idee des Werkes: die Idee der Freiheit. Die Idee der Freiheit nach drei Richtungen. Erſte Richtung: die Idee der Freiheit verwirklicht ſich in der Sphäre des abſtrakt Geiſtigen und damit als Willkühr, der Quelle des Böſen. . . . 242

Zwölfte Vorleſung.

Die Kritik des Goetheſchen Fauſt (Fortſetzung). Zweite Richtung der Idee der Freiheit: dieſelbe verwirklicht ſich in der Sphäre des abſtrakt Sinnlichen und damit als Willkühr, der Quelle des Böſen.— Dritte Richtung der Idee der Freiheit:

Seite

Verwirklichung derſelben in der Sphäre der in Eins geſetzten Seiten des Geiſtigen und des Sinnlichen als die Liebe Fauſts zu Margarethe. Trübung dieſer Quelle der Tugend. Nachweis des verſäumten Abſchluſſes des Werkes. 267

Dreizehnte Vorleſung.

Die mit Goethe und Schiller gewonnenen großen Formen der dramatiſchen Poeſie in der Spiegelung der Idee des Tragiſchen. Das ſpecifiſche Weſen der Idee des Tragiſchen in den Weltanſchauungen des Orientaliſchen, des Klaſſiſchen und des Romantiſchen. 289

Vierzehnte Vorleſung.

Die aufgeſtellten zwei Reihen der Kunſtthätigkeit, nach Goethe und Schiller noch tieferer Vermittelung fähig, durchdringen ſich zum Humor. Durchbruch der Idee des Humors in Jean Paul. Der Begriff des Humors. 308

Erſte Vorleſung.

Die Literatur im Allgemeinen in ihrer Stellung zur Jetztzeit. Princip des gegenwärtigen geſchichtlichen Standpunktes. Die Literatur als Trägerin deſſelben. Die Geſchichte der darzuſtellenden Literaturperiode, ein Weg zum Principe der Neuzeit hin. Die Kunſtliteratur im Beſonderen. Nothwendige Vorfrage, wie ſich das Weſen der Kunſt zu dem an die Spitze geſtellten Principe verhalte.

Keinem, der auch nur einen flüchtigen Blick auf den Gang der neueren Bildung richtet, kann es entgehen, welch' einen wichtigen Standpunkt die Literatur, im engeren Sinne die Kunſt, der Geſchichte, dem Leben gegenüber, einnimmt. Keine Zeit im ganzen Entwickelungsgange der Geſchichte hat der Literatur einen ſolchen Platz eingeräumt, als es die unſrige thut. Welch' ein weites Feld der Thaten auf dem Gebiete der neueren Literatur! — Die Nationen von Europa, jede größere, hat in eigenthümlicher Weiſe den Blüthenpunkt ihrer Literatur erreicht — Griechenland und das alte Rom, Italien, Spanien, England, Frankreich, Deutſchland. Und aufgeſpeichert liegen nun die edelſten Schätze des Geiſtes, nicht wie die Schätze der Märchenwelt verborgen in Höhlen und Felſenritzen, gehoben nur durch Zauberwort und Wünſchelruthe — nein, offen vor aller Welt liegt aufgeſchlagen das große Buch der Literatur, eine heilige Schrift der Völker, das weltliche

Evangelium des freien Geiſtes. Und dieſes Buch liegt aufgeſchlagen vor einer Welt, deren Theile ſich nicht einſeitig abſperren, deren Theile mehr und mehr ſich als ein Ganzes begreifen. Jetzt durchdringen ſich die Literaturen aller Nationen; denn flüſſig iſt, was aus dem Geiſte geboren. Die großen Ströme der Bildung kommen von den verſchiedenſten Seiten; aber ſie rauſchen nicht in einſeitiger Abgränzung, verlieren ſich nicht in ſich ſelbſt — ſie laufen mit offenen Armen in ein großes Meer zuſammen, durchdringen ſich, vermitteln ſich und ſpiegeln im Verein die Bildung des Jahrhunderts. In dieſem Sinne ſpricht man jetzt von einer „Weltliteratur." Die Literatur hat das große Princip der Zeit in das Völkerbewußtſein gerufen und ſpiegelt dieſes Princip in jedem Wellenſchlage ihrer Bewegung, dieſes Princip — das Princip des Gegenſeitigkeitsverhältniſſes des allgemeinen Geiſtes und des beſonderen, einzelnen Geiſtes. Das Individium fühlt ſich nicht mehr in ſeiner Beſchränkung iſolirt; es hat den Durchbruch gewagt in den Aether des Allgemeinen. Ueberall werden, wenn auch große Knoten geſchlungen durch den Zwieſpalt des Einzelnen, doch dieſe Knoten im Wiederſcheine des Allgemeinen ſchneller, als dieſes je geſchehen, wieder gelöſ't, und ſanfter gelöſ't als durch das Schwert; die Waffe der modernen Welt iſt die Feder.

In dieſer Atmosphäre der Durchdringung des allgemeinen, idealen Weltzuſtandes und der einzelnen, beſonderen, individuellen Kraft, wächſt die Macht der Literatur mit jedem Tage; den Strom ihrer Bewegung aufzuhalten, wird immer mißlicher. Sie durchwühlt das Bette des Staates, macht hier den Boden fruchtbar freilich, aber dort auch droht ſie mit vernichtenden, giftigen Stoffen. Die Anerkennung der hohen Bedeutung der Literatur in der Gegenwart, die Anerkennung ihrer großen Macht liegt in

der Sorge der Machthaber ſelbſt, womit ſie dieſen Heerd bewachen. Der ſtets offene Blick der Regierungen von ganz Europa iſt auf dieſen Keſſel der Bewegung gerichtet.

Dieſer wichtige Standpunkt der Literatur dem öffentlichen Leben gegenüber muß auch die Wiſſenſchaft der Geſchichte der Literatur nöthigen, einen anderen Ton anzuſtimmen, als dies bisher geſchehen. In der jüngſten Zeit wird das Weſen und die Bedeutung der auf dem Gebiete der Literatur wirkenden geiſtigen Thatkraft in einer bis dahin neuen Weiſe gefaßt. Der große Fortſchritt, den die Philoſophie ſeit Schelling und Hegel gemacht, hat, wie für das geſammte Wiſſen dieſes Jahrhunderts, ſo auch für das wiſſenſchaftliche Erfaſſen der Literaturgeſchichte eine neue Bahn gebrochen. Schon wird es von allen Seiten als ein hervorragendes Verdienſt unſerer Zeit anerkannt, daß die Wiſſenſchaft die einzelnen Erſcheinungen im Bereiche der Geſchichte nicht, wie dies früher geſchah, nur in ihrer Vereinzelung, nur in ihrer thatſächlichen Treue erfaßt, ſondern daß ſie, über dieſen beſonderen Standpunkt hinausgreifend, alles Einzelne in ſeiner Beziehung zu einem größeren Allgemeinen betrachtet, die Theile als eben ſo viele Offenbarungen des allgemeinen Weltgeiſtes. Die nächſte Gegenwart fängt an, jedes Einzelne, das in ihr Bereich fällt, die Frage beſtehen zu laſſen, welche Stelle es einnehme, einzunehmen berechtigt ſei, in dem Zuſammenfluſſe der übrigen öffentlichen Intereſſen. Vor dem Richterſtuhle der öffentlichen Stimme wird ſogleich Antwort auf dieſe Frage verlangt, und zu den Todten wirft man alsbald jede einzelne Erſcheinung, die nicht ihren Zuſammenhang mit der großen, allgemeinen Aufgabe ihrer Zeit nachzuweiſen im Stande iſt. Jene ägyptiſche Finſterniß, wo man Mumien feiert, iſt dahin. „Vorwärts" iſt das Loſungswort der Geſchichte. Vorwärts aber

ſtrebt nur dasjenige, was ſeine Vereinzelung durchbricht und ſich im Wiederſcheine des großen Ganzen ſpiegelt.

Dieſes Verfahren, das Einzelne nicht nur in ſeiner Vereinzelung zu betrachten, ſondern ſeinen Zuſammenhang nachzuweiſen mit dem allgemeinen, idealen Weltzuſtande, dieſes Verfahren der neueren Zeit, ſelbſt in der Sphäre materieller Intereſſen und Richtungen, ob bewußt, ob unbewußt, muß in ſeinem letzten Grunde auf das Princip der neueſten Philoſophie zurückgeführt werden. Hier zeigt ſich der Grund, warum die Philoſophie in unſeren Tagen ſo eingreift in's Leben, hier zeigt ſich die Philoſophie als die Wiſſenſchaft der Wiſſenſchaften, als der Born des allgemeinen Wiſſens; denn ihr Princip auf der Spitze ihrer gegenwärtigen Entwickelung iſt kein anderes, als das der Zeit: das Princip der Vermittelung des allgemeinen Geiſtes, des idealen Weltzuſtandes, und des beſonderen, einzelnen Geiſtes: Univerſalität und Individualität in gegenſeitiger organiſcher Wechſelbeziehung.

Und ſo wird die Forderung immer unabweislicher, auch diejenigen Zweige des Wiſſens, die die Philoſophie gerade nicht in den ſtrengen Verband ihrer logiſchen Gliederung mit aufnimmt, in die Methode zu fügen, die von dorther kommt. Zu dieſen Zweigen des Wiſſens, deren Vertreter, wenn ſie nicht philoſophiſch ihren Gegenſtand zu verfaſſen wiſſen, ſich den Vorwurf der Seichtigkeit zuziehen, zu dieſen Zweigen des Wiſſens gehört Geſchichte im weiteſten Sinne — im engeren Sinne Literaturgeſchichte und Kunſtgeſchichte.

Die Geſchichte eben iſt der Sammelpunkt, worauf die ganze Breite des einzelnen Daſeins in lebendiger Wirklichkeit ſich durcheinander ſchlingt, ein Netz der Fäden, auf das Verwickeltſte —

eben weil das Einzelne zu ſeinem Rechte kommen muß — durcheinandergewoben. Wie in dieſe Maſſe auseinandergeſchlagener Unterſchiede den Geiſt der Ordnung bringen, wenn nicht durch ein Denken, das, wie das philoſophiſche, das Einzelne nur im Wiederſcheine des Allgemeinen zu erfaſſen ſtrebt? Was nützt, um ein gewöhnliches Beiſpiel zu nehmen, was nützt die Betrachtung vieler verſchiedener Pflanzenindividuen, wenn der Beobachter nicht die Gattung kennt, d. i. das Allgemeine, das Princip, das Bleibende, ob auch das einzelne Daſein immer und immer wieder verſchwindet — mit einem Worte, das Ideale in der realen Exiſtenz? Um wie viel mehr aber, was nützt das Zuſammenfaſſen vieler geiſtiger Momente, wenn das Princip fehlt, das ideale Band, das das Einzelne hält? Flach erſcheint vom heutigen Standpunkte jede hiſtoriſche Betrachtung, wenn ſie ſich nur an das nackte Geſchehen hält und nicht die ewige Harmonie der ſittlichen Weltordnung darin nachzuweiſen ſucht, d. i. das Göttliche, das Allgemeine, das mitten im Wechſel ſtets ſich gleich bleibende, einige Leben — die Idee.

Unſern Gegenſtand betreffend, wenn wir ihn von dieſem Standpunkte betrachten, ſo verlangt man von einem heutigen Literarhiſtoriker mit unabweislichem Rechte, daß er ſeinen Gegenſtand vom philoſophiſchen Mittelpunkte aus zu faſſen vermöge, wenn er nicht Gefahr laufen will, in's Leere und Blaue zu malen. Jene Zeit, wo uns die Literaturgeſchichte in Form einer Autoren- und Bücherſchau aufgetiſcht wurde, iſt dahin. Das Literaturwerk und ſein Schöpfer dürfen nicht mehr als getrennte, als vereinzelte Kraftäußerungen vorgeführt werden, ſondern darzulegen iſt dieſes, wie ſie unter ſich ſelbſt in lebendiger Wechſelbeziehung ſtehen; wie ſie von Stufe zu Stufe immer höhere Standpunkte

erſtreben und endlich, wie ſie Theil haben an dem allgemeinen Entwickelungsgange der Geſchichte; wie der Weltgeiſt durch ſie als durch ſeinen Leib erſcheint; wie ſie, um mit Shakſpeare zu reden, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zeigen.

Erſt wenn Literaturgeſchichte in dieſer Weiſe gefaßt wird, knüpft ſich an ihre Betrachtung das Wichtigſte, was den Menſchengeiſt angeht; denn eine ſolche Literaturgeſchichte muß die edelſten Schätze der Völker, Alles, was in die Kunſtform gegoſſen iſt, die Vorſtellung der Nationen von dem göttlichen Weſen, ihren welthiſtoriſchen Standpunkt, die Bildung in der Form ihrer Staaten, ihre ganze ſittliche, moraliſche und äſthetiſche Erziehung — Alles dies muß eine ſolche Literaturgeſchichte mit in ihren Kreis ziehen. Nur der leerſte Unverſtand, oder die hohlſte Einſeitigkeit kann hier den Fortſchritt der Zeit verkennen und dieſes Feld, wird es ſo angebaut, als einen Luſtgarten anſehen, wo Kurzweil getrieben wird; in der That aber blüht hier das Völkerleben in ſeiner üppigſten Fülle und ganz unzweifelhaft in ſeinem reinſten hiſtoriſchen Ausdrucke. In dieſem Garten führt kein jäher Sturm die Blätter fort. Der Völker Paradies, der dauernde Frühling ihres Geiſtes iſt die Literatur. Die Literatur iſt die einzige Gewähr der Unſterblichkeit der Völker in der Geſchichte.

Ja, das einzelne Literaturwerk muß als Moment der hiſtoriſchen Entwickelung betrachtet werden: erſt dann ſtehen wir einer ſo heiligen Sache gegenüber auf dem würdigen Standpunkte, erſt dann iſt der Schritt in dieſe Welt als ein tiefernſter gerechtfertigt, denn wir betreten damit eine jener Sphären, in denen das Göttliche und Ewige im Menſchen ſich ſeinen reinſten Ausdruck in ſinnlicher Erſcheinung giebt.

Alſo kein Mißtrauen gegen das hier anzuwendende Verfahren des philoſophiſchen Denkens. Die Philoſophie, die für ſo Manche ein Schreckgeſpenſt iſt, für die, die ſie nicht kennen, für die aber zumeiſt, die ſie nicht kennen wollen und ſie zu fürchten haben — die Philoſophie als ſolche wird nie der Gegenſtand dieſer Vorträge ſein; aber ihr Geſetz, ihr Princip, die letzte Folge ihrer Denkbewegung wird unſere Betrachtungen durchziehen müſſen, wenn wir nicht, wie ſchon geſagt, in's Blaue malen wollen. Wohl könnte der ganze Apparat des literariſchen Stoffes nacheinander aufgezählt, eine Erſcheinung an die andere ohne alle Vermittelung gereiht werden — man nennt dies wohl noch hie und da die wahre Gelehrſamkeit — aber nein, ein ſolches Verfahren iſt ein todtes Aufzählen und Schachtelweſen, das der Genius unſeres Jahrhunderts verwirft; und wer wollte ſich ihm nicht anſchließen? Lebendig, nach beſtem Wiſſen und Willen, aus der innerſten Geſinnung heraus den Gegenſtand erfaſſen und dem Denken unterwerfen, bewußt oder unbewußt in jene heitere Region gelangen, wo mein Denken mit dem allgemeinen Denken, der Wahrheit, ſich zuſammenſchließt, das iſt die Aufgabe deſſen, der kein Handwerk treibt, ſondern Geiſtiges erfaſſen will um des Geiſtigen willen.

Der Vorwurf dieſer Vorträge iſt nicht allgemeine Literaturgeſchichte, ſondern Literaturgeſchichte des Deutſchen Volkes, und auch dieſe nicht in ihrem ganzen Umfange, ſondern die letzte Epoche derſelben vom Jahr der Thronbeſteigung Friedrichs des Großen (1740) bis zur Gegenwart. Welch' ein Kranz der edelſten Geiſtesthaten iſt in dieſem kurzen Zeitraume zuſammengeſchlungen worden! Langſam, aber ſicher zum Ziele, das iſt deutſche Weiſe. Deutſchland erreicht den Blüthenpunkt ſeiner

Literatur, ſeine goldene Epoche, von allen Nationen Europa's zuletzt. Dieſer unermeßliche Vortheil, das Beſte und Edelſte, den feinſten Ausfluß der Kulturzuſtände der ganzen Geſchichtsentwickelung vor ſich zu haben, benutzen und auf dieſem Boden eine neue Vegetation hervorrufen zu können, das hat die deutſche Literatur des letzten Jahrhunderts zur Königin der Literaturepochen gemacht. So iſt ſie die Lehrerin der Völker geworden, und wenn von einer Weltliteratur die Rede iſt, ſo hat Deutſchland zuerſt die Möglichkeit der Verwirklichung eines ſo großen Gedankens in's Bewußtſein gerufen. In gewiſſem Sinne ſchon iſt die deutſche Literatur Weltliteratur. Wo wäre der geiſtige Schatz eines anderen Volkes, einer anderen Zeit, den ſie nicht ſich zu eigen gemacht! Sei es durch ſtrenge Uebertragung der Originale in die eigene Sprache, ſei es durch freie Wiedergeburt durch den eigenen Geiſt. In den Adern der deutſchen Literatur fließt das beſte Blut Griechenland's und des alten Rom. Keine andere Nation hat es vermocht, Geiſt und Sprache der klaſſiſchen Welt in der Weiſe zu faſſen, als es dem deutſchen Geiſte gelungen. Hier erkennen wir deutlich Spanien's Einfluß, Cervantes luſtigen Scherz und Calderons ernſte Würde; dort fließen die Farben der neueren Italiener, Dante's, Arioſt's, Taſſo's, Petrarca's in den deutſchen Geiſt, an England's Milton entzündet der erſte nationale Dichtergenius, Klopſtock, ſeine Fackel; Shakſpeare zerreißt den Nebelſchleier, der hie und da noch lagert, in ſeinem Sonnenlichte, erwärmt durch ihn, ſtehen Goethe, Schiller, Jean Paul; Frankreichs Einfluß endlich, Segen und Unſegen bringend, wer hat ihn nicht an ſich ſelbſt erfahren — ja ſelbſt die Thore der fernſten Vorwelt ſpringen auf, und der Blüthenſtaub der orientaliſchen Welt duftet auf unſern Fluren. In dieſem Sinne

kann man mit Recht ſagen, iſt die deutſche Literatur des letzten Jahrhunderts Weltliteratur geworden, und alle Nationen der modernen Welt anerkennen jetzt Germaniens Größe.

Ich wiederhole die Frage, wie in dieſe Maſſe des aufgehäuften Stoffes Ordnung bringen? Wie die gefährliche Klippe vermeiden, nur von einſeitigem, willkührlich gewählten Standpunkte die einzelnen Erſcheinungen zu beurtheilen, wenn nicht dadurch, daß es verſucht wird, an die Spitze ein Princip zu ſtellen, ein allgemeines Geſetz, wonach ſich die einzelnen Erſcheinungen zu einander verhalten? Dieſes aber iſt das philoſophiſche Verfahren, das, wie wir dieſes ſchon wiſſen, das Einzelne nur im Wiederſcheine des Allgemeinen zu erfaſſen hat. Dadurch bringt das philoſophiſche Denken Ordnung in die verwickeltſten Maſſen. Wir haben alſo, um der Gefahr und dem Vorwurfe vereinzelter, willkührlicher Betrachtung zu entgehen, nach einer allgemein giltigen Grundlage zu ſuchen, auf der wir die Reihe der Erſcheinungen aufbauen. Entſtehen dann Mißverſtändniſſe, ſo handelt es ſich, wenn auch um ein Einzelnes, im letzten Grunde doch immer um das hingeſtellte allgemeine Princip, von dem aus Alles beurtheilt wird. Welch' ein Princip alſo an die Spitze ſtellen? Welch ein Mittelpunkt kann es ſein, der in That und Wahrheit das Centrum des Kreiſes iſt, den wir zu durchlaufen haben? Wo iſt der Boden, auf dem es mitten in dem Durcheinander der Urtheile zum Schluß kommen kann, der Boden, der ein gemeinſchaftlicher iſt, auf dem Alle, ſo ſehr ſie verſchieden ſind, ſich wieder vereinigen können?

Dieſe Vorträge haben die geiſtige Entwickelung einer Periode zu ihrem Vorwurfe. Welch' ein Princip an ihre Spitze ſtellen?

Doch kein anderes, als dasjenige, das an der Spitze dieſer Entwickelung ſelber ſteht?

Wir hätten alſo zu fragen nach dem inneren bewegenden Principe unſerer, der gegenwärtigen Zeit, und dann zu ſehen, wie zu dieſem Ziele hin die ganze Entwickelung der Literaturgeſchichte des vorigen Jahrhunderts ſich fortbewegt.

Ein großes Princip bewegt das gegenwärtige Zeitalter. Es iſt ſchon ausgeſprochen — das Princip des zu höherem Bewußtſein gebrachten Gegenſeitigkeitsverhältniſſes des allgemeinen Geiſtes, d. i. des allgemeinen idealen Weltzuſtandes, und des beſondern, einzelnen Geiſtes. Das Princip der Durchdringung des Univerſellen und des Individuellen.

Wohl hat man die Gegenwart eine zerriſſene genannt, ein Feld des Widerſpruchs, eine Zeit, in der ſich die größeſten Gegenſätze ſchroff einander begegnen und ſich überſtürzen. Die Meinungen der Menſchen finden jetzt, ſo heißt es, eine jede Meinung immer an der anderen, ihre ſtarre Schranke; man meint, im Geiſterreiche herrſche nicht Freiheit, ſondern Willkühr und Unfreiheit; ſtatt des Friedens mitten im Bewußtſein der Kraft, dieſe Kraft nur, die nicht aufbaue, ſondern niederreiße und ſich ihrer Trümmer freue.

Wer aber will die geſchichtliche Berechtigung des Gegenſatzes läugnen? Ohne Gegenſatz keine Entwickelung, ohne Gegenſatz kein Fortſchritt! Werden auch die Gegenſätze, und dies iſt allerdings das hervorragende Merkmal unſerer Zeit, auf die Spitze getrieben, dergeſtalt oft, daß die Vermittelung erſchwert, ja oft unmöglich ſcheint — nur um ſo ſicherer werden die Pole in ihren letzten Spitzen zuſammengehen.

Das gegenwärtige Zeitalter will nun einmal das Indivi-

duelle zu ſeinem Rechte kommen laſſen; es ſättigt ſich in dieſer Atmoſphäre, nur um ſo ſiegreicher das Leben der Gattung, der Idee zu ſpiegeln. Das Einzelne könnte dieſe ungeheuere Thatkraft nach allen Richtungen hin des gegenwärtigen Lebens nicht entwickeln, wenn es nicht ſeine Schranke zu durchbrechen vermöchte, wenn es nicht vermöchte, ſich zu einem höheren Ganzen zu vereinigen; es würde in ſich verarmen und verkommen, wenn es nur ſich wollte, wenn es nicht, indem es ſich wollte, zugleich ein höheres Allgemeine wollte, das es ſelbſt in ſeinem Zuſammenfluſſe bildet.

Dieſe hervorragende Richtung unſerer Zeit, die ganze Pracht und ſprudelnde Lebendigkeit des einzelnen, individuellen Daſeins zu zeigen, wird, wer wollte dies läugnen, neben vielem Edlen und Herrlichem, auch viel Unedles und Verwerfliches erzeugen. Jeder Sturm, der die Tiefe aufwühlt, führt mit den Perlen auch den Schlamm der Tiefe mit herauf. Wahr iſt, es wüthet ein Kampf der Meinungen, worin die heiligſten Intereſſen der Menſchheit, die ehrwürdigſten Inſtitutionen der Völker, die edelſten Schätze der hochſinnenden Vernunft dem Bewußtſein verdächtigt werden. Man will dieſen Meinungskampf verſtecken. Nimmer wird es gelingen. Auch darin iſt die Zeit groß; ſie ſtößt, was ſich verſtecken will, in die Scene. Der Bürger des 19. Jahrhunderts muß ſich dem Feuer auszuſetzen wiſſen, das ſeine wichtigſten Stellungen gefährdet. An vornehme Geringſchätzung des Feindes iſt nicht zu denken; denn der Feind iſt nichts weniger als ſchwach, ſteht auf der Spitze ſeiner individuellen Kraftäußerung, und wir, als Bürger des 19. Jahrhunderts, dürfen nicht ſchlafen, können nicht in die Träume des Mittelalters zurückkehren.

Daß hie und da die Gegensätze bedenklich auf der Spitze schwindeln — wer also wollte es läugnen? Wo das Einzelne eine Thatkraft entfaltet, wird dies immer der Fall sein.

Aber eben so gewiß auch ist es, wo viele verschiedene Stoffe wirken, da muß eine Kraft sein, die dieses Mannigfaltige zur Erscheinung bringt. Und diese Kraft ist die in allem Einzelnen sich bethätigende Sehnsucht nach dem Hafen des Allgemeinen, des Idealen, des Universellen. Welche irgend bedeutende Erscheinung der Gegenwart trüge nicht diesen Wahlspruch an der Stirne: ich will im Ganzen leben? Das ist das Ideale, was den scheinbar materiellsten Erscheinungen unserer Zeit einen Zauber verleiht, der zur Begeisterung die Kältesten fortreißt. Ueberall zieht sich so das öffentliche Leben auf Mittelpunkte zusammen, von denen im Geiste des Ganzen gewirkt wird.

Ja, das Princip der Durchdringung des Individuellen und des Universellen, das bewegende des ganzen Universums, durchzittert in nie dagewesener Kraft das ganze gegenwärtige Leben. Auf dieses Princip ist alles Große zurückzuführen, was die Zeit gebiert. Was nicht berührt ist von diesem Principe, das riecht nach Leichen und Mittelalter, liegt im Wege als todte Masse und hemmt Entwickelung und Fortschritt.

Aber dieses Princip als das innere bewegende der gegenwärtigen geschichtlichen Stellung innerhalb der Wirklichkeit des Lebens gefunden zu haben, genügt dies schon, um es als ein berechtigtes, sittliches zu erkennen, das uns nöthigt, uns Alle in ihm als dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte zu vereinigen?

Fragen wir an in der höchsten Sphäre göttlicher Offenbarung. Fragen wir — ist dieses Princip christlich? Die

Religion will man doch nicht fallen laſſen; ſelbſt wenn man ihre Wahrheiten nicht glaubt, äugelt man doch damit und benutzt ſie zu allerlei Vorſchub.

Die Religion, das läugnet doch Keiner, iſt der Aether, der Alles umſpannt, die Luft, in der Alles athmet, der Kern und Mittelpunkt, in den alle noch ſo verſchieden auslaufende Strahlen menſchlicher Geiſtesthätigkeit als in ihre letzte Heimath zuſammengehen.

Iſt aber nicht die tiefſte Grundlage der chriſtlichen Religion dieſes Gegenſeitigkeitsverhältniß des Göttlichen uud Weltlichen, des Allgemeinen und des Beſonderen, Einzelnen?

Iſt dieſes nicht gerade die welthiſtoriſche Stellung des Chriſtenthums, daß es die großen Gegenſätze, die der Weltgeiſt bis dahin herausgeſtellt, die orientaliſche Anſchauung eines abſtrakt Ueberſinnlichen, (Allgemeinen), und die helleniſche und römiſche Anſchauung eines abſtrakt Sinnlichen (Beſonderen, Einzelnen) — daß es dieſe beiden großen Gegenſätze zuſammenzog; daß es den himmliſchen Vater als einen perſönlichen faßte und ihn Theil nehmen ließ an allem Einzelnen, ſo daß, wie es bildlich heißt, kein Sperling ohne des Herrn Willen vom Dache fällt — und hebt nicht das Chriſtenthum alles Einzelne aus ſeiner Vereinzelung heraus an das allgemeine Vaterherz, dieſen Gnadenhort alles Endlichen und Bedrängten? Und hat das Chriſtenthum ſo nicht zum erſten Male das Wort Liebe, in ſeiner heiligſten, tiefſten Bedeutung in die Geſchichte gerufen?

Und jenes ausgeſprochene Princip der gegenwärtigen geſchichtlichen Stellung wäre nicht chriſtlich? Die Frage Stirn an Stirn, wer wagt es, dies zu läugnen? Iſt es nicht

Liebe, wenn der Einzelne ſeine Selbſtſucht durchbricht und ſich an das Allgemeine hingiebt? Iſt es nicht Liebe, wenn ſich dieſes Allgemeine als der Schooß hinbreitet, worin das Einzelne ſich zum Ganzen verklärt? Die tiefſte Grundwahrheit der chriſtlichen Religion ſtimmt mit jenem Principe zuſammen. Und herüber aus ihrer Klarheit nehmen wir den hohen Begriff der Gemeinde in die Wirklichkeit der Geſchichte hinein. Hier entäußert ſich der Einzelne ſeiner Einſeitigkeit, giebt ſich an das Allgemeine hin, vergißt ſich in dem Ganzen, opfert dieſem höheren Ganzen ſein ganzes Selbſt. Dieſes Ganze aber nennen wir die vernünftige Welt von Ewigkeit, alle die ſittlichen Mächte, die als die unverrückbaren Grundlagen im Geiſterreich feſtſtehen, jene Welt, die der Sonne vergleichbar Alles erleuchtet, nur ſcheinbar auf und niedergeht, in Wahrheit aber immer ſich gleich bleibt, dieſes ewige eine Leben gegenüber der Welt des Wechſels. Dieſe ſittliche Welt, dieſe mit unabweislicher Nothwendigkeit ſich ergebende allgemeine Vernünftigkeit, die den Wechſel durchzieht und beherrſcht, dieſe iſt der Altar, zu dem Alles Einzelne wallt im Leben, hier brennt das Feuer, das die Schlacken der Selbſtſucht hinwegnimmt, eine gotterfüllte Gemeinde iſt die ganze Menſchheit, einig ſind Alle und das Einige iſt in Allen, und der unſichtbare Prieſter, der Alles weiht, iſt der allgemeine über Alle ausgegoſſene Geiſt, die Friedenstaube, die über Allen ſchwebt.

Wer läugnet noch, daß das aufgeſtellte Princip chriſtlich ſei?; daß es allgemein giltige Wahrheit anſprechen dürfe?

Der gute, der ſittliche Menſch, wodurch iſt er denn gut und ſittlich, wenn nicht dadurch, daß er ſeinen Einzelwillen verklärt mit dem allgemeinen Willen? Mag er eine That in die Erſcheinung bringen, welche er will, im letzten Grunde führen wir ſie

immer auf dieſe Durchdringung des Allgemeinen und des Beſonderen, Einzelnen zurück.

Welche Seligkeit ſchmeckt der, der eine gute, ſchöne That als ſolche thut, frei von jeder Rückſicht auf ſich ſelbſt, lediglich der That ſelber wegen, weil ſie gut und ſchön war? Wie fühlt ſich der in ſolch' einem Augenblicke ſo leicht, denn nicht ſelber trägt er ſich ja; er wird getragen von dem allgemeinen Geiſte in jenes Reich, wo die Harmonie des Sittlichen wohnt. Und wer hätte nicht ſchon bei Andern eine That ſolcher Art frei anerkannt und bewundert; wenn hier langgenährte Vorurtheile ſchwanden; wenn der Wahn vor dieſer Sonne der allgemeinen Vernünftigkeit erblich; wenn das, was man Convenienz nennt, durchbrochen wurde und nichts galt und nichts herrſchte, als das Ewige und Unwandelbare im Menſchen!

Eine ſolche That, ſie ſei klein oder groß, ſie werde gethan auf den Höhen der Geſchichte, in Paläſten, oder in Hütten iſt gleich herrlich und adelig, iſt auf allen Stufen, auf jeder Sproſſe der himmelſtrebenden Leiter dieſer Endlichkeit der gleiche Ausdruck der wahren, poſitiven Freiheit des Willens, desjenigen Willens, der das Sittliche will, weil er es will; denn er kann auch anders wollen, er kann ſich losreißen aus dem ſittlichen Verbande der allgemeinen Vernünftigkeit, und hier iſt es der böſe Wille. Der böſe Wille iſt immer Vereinzelung, er iſt das Einzelne und Beſondere ohne die Vermittelung mit dem Allgemeinen.

Und das in nie dageweſener Kraft das gegenwärtige Zeitalter durchdringende Princip der Vermittelung des allgemeinen Geiſtes, und des beſondern, einzelnen Geiſtes — dieſes Princip wäre nicht chriſtlich, nicht ſittlich, nicht moraliſch ſchön?

Wahrlich, unſere Zeit iſt dadurch groß, daß ſie den innern geiſtigen Kern des Chriſtenthums nicht innerhalb des kirchlichen Lebens allein genießen will, ſondern daß ſie dieſen geſundeſten Saft in das Blut der geſchichtlichen Entwickelung hineinzupreſſen bemüht iſt und dadurch, jeder Tag iſt Zeuge, einen nie dagewesenen Glanz der Erſcheinungen hervorzaubert, der da unmöglich iſt, wo nicht dieſe organiſche Wechſelbeziehung des Allgemeinen und des Beſonderen, Einzelnen in ſolcher Kraft ſich herausringt.

Innerhalb der Welt des Staatsorganismus ſpricht ſich jenes Princip in dem allgemeinen Schrei nach Conſtitution aus. Das conſtitutionelle Princip iſt eben ſeinem Begriffe nach kein anderes, als Einheit des Allgemeinen und Einzelnen; Conſtitution nichts anderes, als die Sicherſtellung, daß der Einzelwille nicht in Willkühr herrſche, ſondern in den allgemeinen Willen aufgehe. Der conſtitutionelle Staat iſt der chriſtliche Staat, d. h. um nicht mißverſtanden zu werden, der Staat, wie er der innerſten, tiefſten Idee des Chriſtenthums, die die ſittlichſte der ſittlichen Welt iſt, entſpricht.

So mein' ich, iſt das Princip der gegenwärtigen geſchichtlichen Stellung das Princip der Durchdringung des allgemeinen Geiſtes; und des beſonderen, einzelnen Geiſtes, ſo mein' ich, kann man dieſes Princip als ein, allgemeine Wahrheit anſprechendes, giltiges hinſtellen, denn die höchſte Sphäre göttlicher Offenbarung hat dieſes Princip, wenn auch in anderer Faſſung, zu ihrem Inhalte.

Die Literatur nun, das weite Feld der Schriftſprache, iſt die eigentliche Schatzkammer jenes großen Inhalts. Hier be-

gegnen wir den glänzendſten Reſultaten, die jenes Princip hervorruft.

Wir hätten alſo die Entwickelung der großen Epoche der deutſchen Literaturgeſchichte vom Jahr der Thronbeſteigung Friedrichs des Großen bis zur Gegenwart als einen Weg zu jenem Principe der Neuzeit hin zu verfolgen und zu ſehen, wie die Erſcheinungen nach und nach, in gewiſſen Stufengängen, jenem Ziele ſich entgegen bewegen. Dies muß Ordnung in die Maſſe des aufgehäuften Details bringen.

Indem wir nun aber unſern Gegenſtand näher in's Auge faſſen und uns erinnern, daß es die Geſchichte der Entwickelung der Kunſtliteratur der letzten Epoche iſt, welche uns in vorzüglichem Maße beſchäftigen wird, ſo muß uns dieſer weitere Fortſchritt auf unſerm Felde nothwendig zu der Prüfung führen, wie ſich das Weſen der Kunſt, alſo die Idee der Schönheit, zu dem an die Spitze geſtellten Principe verhält.

Dies nun iſt der wichtigſte Punkt in Bezug auf das ordnende Geſetz in der Mannigfaltigkeit des uns vorliegenden Stoffes. Die Frage, wie verhält ſich das Weſen der Kunſt zu dem an die Spitze geſtellten Principe, iſt keine andere, als die, welche Stellung nimmt die Kunſt der geſchichtlichen Entwickelung gegenüber überhaupt ein; wie verhalten ſich die Kunſtprodukte zu den anderen Erſcheinungen im Leben?

Nach dieſem Verhältniß allein muß ſich unſer Urtheil über das allgemeine Weſen der Kunſt ſowohl, als auch über die einzelnen Verwirklichungen derſelben, die Kunſtwerke, feſtſtellen.

Die nächſte Frage alſo, die wir hier aufzuwerfen hätten, wäre die: Was iſt Schönheit?

Oft iſt es bezweifelt worden, daß es gelingen könne, auf

die freie Welt der Kunſt die denkende Thätigkeit zu richten und damit zu Reſultaten zu gelangen. Der ſchöpferiſche Erguß des Künſtlers, hieß es, müſſe unmittelbar aufgenommen, unmittelbar empfunden, könne nicht mittelbar durch das zerſetzende Denken zergliedert werden. Wahr iſt es, keiner verargt es dem ausübenden Künſtler, wenn er ſich mit dem Denken über ſeine Kunſt nicht allzuviel quält. Er hat ein Recht zu ſagen, die Wonne des Schaffens, wovon das Gelingen abhänge, beſtehe eben darin, daß ihm Hören, Sehen und Denken vergehe. Unterſtützt ihn nicht die allgemein gemachte Erfahrung, daß das verſtändige Denken der ſchaffenden Gewalt des Genius in die Zügel fällt, daß die Werke der Kunſt wirklich in einem ſolchen Zuſtande des Verſunkenſeins in den Aether der Idee geſchaffen werden, daß von einem eigentlichen reflektirenden Bewußtſein nicht die Rede ſein kann? Das eben ſtempelt den großen Künſtler, daß er die ewige innere Vernünftigkeit des Wirklichen ſchafft, wenn auch im Feuer der Begeiſterung das volle, ganze Bewußtſein ſeiner That ihn nicht beglückt. Der im Schaffen begriffene Künſtler iſt ein ganz anderer, als der nach dem Schaffen das Fertige betrachtende Künſtler. Wie groß mag oft das Entzücken ſein, wenn in Augenblicken ruhiger Betrachtung der Künſtler nun erſt, was er geſchaffen, ſieht! Daher hört man große Künſtler von einer inneren Stimme, von einem Genius reden, der ihnen nicht zu allen Stunden komme. Daher jenes bekannte Raphaeliſche „io mi servo di certa idea, che me viene al mente“: ich halte mich an ein gewiſſes Bild, das in meine Seele kommt.“ —

Aber dieſe certa idea iſt zunächſt nichts anderes als ein Gedanke, wenn auch der Künſtler darunter einen Gedanken in be-

ſtimmter Geſtalt, in beſtimmter ſinnlicher Erſcheinung verſteht; wenn er auch mit ſeinem Spruche ſagen will, daß er auf jenen Augenblick warte, wo der Genius in ihm erwache, der ihm die Gedanken, die er auch ſonſt haben kann, in der Weiſe zuſtrömt, daß ſie ſogleich ihr Bild mitbringen, ihr äußeres ſinnliches Bild, in dem ſie erſcheinen. Iſt nun dieſe certa idea zunächſt nichts anderes als ein Gedanke, ſo muß ihr auch von Seiten des Gedankens, weiter des Denkens beizukommen ſein. Ja, der Gedanke, die ewige innere Vernünftigkeit des Denkens iſt das flüſſige Element, in dem Alles, was vom Geiſte ſtammt, lebt und webt. Was wäre die Kunſt, was wäre überhaupt irgend eine Manifeſtation des Geiſtes, wenn ſie ſich nicht dem Denken erſchlöſſe? So ſind alſo Kunſt und Wiſſenſchaft ſich nicht feindlich entgegengeſetzt. Ihre Trennung iſt keine abſolute, nur eine relative; wo ſie in abſoluter Bedeutung auftreten, da gehen ihre Pole zuſammen. Und was ſie in ihren tiefſten Beziehungen vermählt, iſt die Macht der Religion, über deren Altären die Kunſt ihre herrlichſten Erzeugniſſe aufrichtet, in deren Heiligthum ſich die Wiſſenſchaft nach überwundenem Zweifel ſtets zu retten weiß. Woher der geheimnißvolle Zug der größſten Künſtler nach der Friedensſtätte der Religion — im weiten Sinne iſt ja auch die Natur, die Geſchichte dieſer Tempel des Göttlichen — woher dieſer Zug, wenn nicht von einer dem Geiſte innewohnenden Verwandtſchaft beider Sphären? Ja, woher der Stempel der Wahrheit und Giltigkeit dieſer Verwandtſchaft durch alle Zeiten hindurch, wenn nicht durch die Waffen des Denkens vertreten und vertheidigt?! —.

Laſſen Sie uns alſo auch hier kein Mißtrauen faſſen gegen Philoſophie, gegen ein Verfahren, deſſen Zweck es iſt, mit dem Gedanken in die Welt der Kunſt einzudringen. Es iſt ja die Ab-

ſicht, den Genuß, die nicht zu läugnende unmittelbare Begeiſterung und Erhebung, dieſes Hinweggetragenwerden über die kalte Wirklichkeit, das uns im Anſchauen großer Kunſtwerke überkommt, vor dem Forum des vernünftigen Denkens zu rechtfertigen. Es iſt die Abſicht, zu zeigen, daß die Kunſt kein Gaukelſpiel ſei, daß man ſich nicht zu ſchämen brauche, von ihrer Gewalt in ſeinem tiefſten Inneren berührt zu werden.

In unſeren Tagen kann dieſe Rechtfertigung nicht ſchwer werden. Es ſind in der neueſten Zeit die größeſten Reſultate für die Betrachtung und Auffaſſung der Kunſt gewonnen worden. Die herrſchende Philoſophie der Gegenwart, die man die Schelling-Hegelſche wird nennen müſſen, hat, mag man über ihre anderweitigen Bewegungen denken, wie man will, wenigſtens hier, der Kunſt gegenüber, die Wahrheit in einer Weiſe gefunden, welche die Möglichkeit eines Umſturzes nicht abſehen läßt. Wenn das wiſſenſchaftliche Denken früher mit einer gewiſſen Scheu großen Kunſtwerken ſich näherte, weil aus ihnen heraus eine Unmittelbarkeit des Gehaltes ſprach, deſſen Zauber es nicht begriff, ſo bringt es jetzt in das innerſte Herz eines Kunſtwerks, deſſen tiefſtes Leben und verborgenſten Pulsſchlag begreifend und bewundernd.

Wir wollen in der nächſten Vorleſung in den Denkformen jener neueren Philoſophie näher auf den Begriff, auf die Idee des Schönen, auf das eigentliche Kunſtideal eingehen. Die Frage wäre alſo dieſe: Was iſt denn nun eigentlich Schönheit? Wie muß das Object beſchaffen ſein, das wir ſchön nennen, das nicht ich nur, oder ein Anderer nur ſchön nennt, ſondern das wir Alle werden gezwungen werden, ſchön zu nennen, das alſo ſchön iſt trotz dem verſchiedenen Geſchmacke vieler verſchiedener Einzelner? Denn nur ein ſolcher, in ſich freier, unabhängiger, alſo

objectiver Gegenſtand, wird jene durchgreifende Macht ausüben können, wie wir wiſſen, daß ſie ein Kunſtwerk auszuüben im Stande iſt.

Zweite Vorleſung.

Blicke in die Aeſthetik. Die Idee der Schönheit. Verwirklichung derſelben im großen Ganzen der Geſchichte nach den drei Seiten des Orientaliſchen, des Claſſiſchen und des Romantiſchen. Kurzgefaßte Charakteriſtik der einzelnen Künſte in ihrer Stellung zur Poeſie.

Es ſollte der Vorwurf dieſer Vorleſung ſein, vom Standpunkte der modernen Kunſtphiloſophie*) näher auf den Begriff und die Idee der Schönheit einzugehen, um zu ſehen, wie ſich das Weſen der Kunſt zu dem an die Spitze geſtellten Principe verhalte.

Wir wollen die verſchiedenen Anſichten und Urtheile über das Schöne, die ſich hiſtoriſch geltend gemacht, hier nicht wiederholen; nur einer jener Erklärungsweiſen wollen wir eine beſondere Aufmerkſamkeit ſchenken, da ſie uns, indem wir ſie kritiſch beleuchten, über ihre Einſeitigkeit hinaus in das wahre Gebiet des Kunſtſchönen einführen wird.

Oft nämlich iſt das Schöne erklärt worden als das Natur-

*) Vergleiche: Hegel's Aeſthetik und das treffliche Werk F. Th. Viſcher's Ueber das Erhabene und Komiſche, ein Beitrag zu der Philoſophie des Schönen. Stuttgart 1837.

gerechte, und man hat für die Kunst als Princip die Nachahmung der Natur aufgestellt. Diese Auffassungsweise, für deren Richtigkeit man gewöhnlich die Erzählung von den Trauben des Zeuxis als Beweis anführt, ist eine noch heut zu Tage weit verbreitete.

Betrachten wir eine untergeordnete Stufe der künstlerischen Thätigkeit, das Schaffen des Portraitmalers, oder auch des Landschaftsmalers näher, so werden wir gezwungen werden, selbst hier, wo das Princip der Nachahmung auf der Hand zu liegen scheint, über dasselbe hinauszugehen. Der geistvolle Portraitmaler sucht sich zunächst eine Kenntniß der Individualität der darzustellenden Person zu verschaffen; denn diese wird als Geist der eigentliche Gedanke, das belebende Princip seines Bildes sein. Wenn er die Individualität gefaßt zu haben glaubt und nun an die Bildung der Züge, die diese spiegelt, sich wendet, so wirft er Alles, was in der Erscheinung dem inneren Wesen nicht entspricht weg, und bringt durch diese Reinigung erst das Ideal hervor. Kein Portraitmaler wird seinem Bilde z. B. eine rothe Nase, einen Leberfleck und dergleichen verdrießliche Endlichkeiten geben, gesetzt diese fänden sich auch wirklich in natura vor. Der Künstler thut dies nicht aus Höflichkeit gegen die zu copirende Person, sondern lediglich deshalb, um als wahrer Künstler über die zufällige Naturbestimmtheit hinauszugehen. Ahmte der Künstler im Portrait wirklich nur die Natur nach, so würden wir meist nur langweilige Bilder sehen; denn ein Mensch, der sitzen muß, hat den Freibrief, langweilig zu sein. Während aber der Mund des Sitzenden die unzweideutigsten Beweise der Langeweile giebt, zaubert der Maler in die Wellenlinien des Mundes das beredteste Schweigen, in die Augen, die sich schließen möchten,

den eigentlichen Blitz der Individualität. — Alſo bei näherer Betrachtung finden wir, daß ſelbſt der Portraitmaler die Natur nicht abſchreibt, ſondern, noch einem Anderen zuſtrebend, als die Natur iſt, einen Läuterungsproceß mit derſelben vornimmt.

Aehnlich iſt es mit dem Landſchaftsmaler. Denken wir uns, eine beſtimmte Landſchaft ſoll aufgenommen werden. Und wenn wir die Maler von aller Welt Enden zuſammenriefen, dieſe Aufgabe zu löſen, wir würden von Jedem ein anderes Bild erhalten. Ein Jeder hätte ſeinen Geiſt in dem Bilde ausgeprägt. Und wenn er in der Landſchaft dies oder jenes unbeachtet gelaſſen, dies oder jenes hinzugethan, ſei es das Unbedeutendſte, dann ſchon nicht hätte er das Naturbild nur nachgeahmt. Nehmen wir nun das Ganze, die Seelenſtimmung des Bildes, das, was ein ſolches Werk eigentlich zum Kunſtwerke macht, dieſes trägt den urſprünglichen Stempel des Menſchengeiſtes, iſt nicht das Kunſtſtück eines nachbildenden Triebes. Auch dieſes Ganze, dieſen Hauch der Seele, würden aber und aber tauſend Maler in aber und aber tauſend verſchiedenen Darſtellungen bringen.

Alſo auch hier entſcheidet noch etwas Anderes, nicht die ſtarre Natur allein über die Frage: Kunſtſtück, oder Kunſtwerk?

Als der Daguerreotyp erfunden wurde, hörte man häufig die Behauptung ausſprechen, nun ſei es aus mit der Kunſt, und mancher bildende Künſtler, der den Genius ſeiner Kunſt nicht begriff, zitterte im erſten Schreck vor Hungersnoth. Jetzt ſchon iſt man des Daguerreotyps müde, die Verwunderung und das Vergnügen, das man bei ſeiner erſten Anwendung empfand, iſt in Gleichgiltigkeit übergegangen. Kein Künſtler zittert mehr vor dieſem todten Lichtbilde.

Dieſe Erklärung des Schönen alſo, es beſtehe in der Natur-

gemäßheit eines Gegenſtandes, das Princip der Kunſt ſei Nachahmung der Natur, dieſe Erklärung weiſ't über ſich hinaus; ähnlich, wie die Natur ſelbſt über ſich hinausweiſ't. Wir ſind nicht nur Bürger dieſer Welt, ſondern auch Bürger einer andern Welt.

Betrachten wir die Natur in ihren Entwickelungsſtufen, ſo finden wir, daß von ihrem unterſten Anſatz bis hinauf in ihre höchſte Sphäre ein Ringen durch ſie hindurchgeht, ihre Geſetze, nicht zu zerſtören, ſondern ſie in immer höheren Entwickelungen zu verklären.

Zunächſt iſt es die unorganiſche Natur, die in der zuſammengeballten Maſſe ihrer Stoffe zu keiner Gliederung der Theile kommt. Die Geſetze, die hier erſcheinen, ſind abſtrakte — die einer endloſen Regelmäßigkeit, einer nur im Unbegränzten zu ahnenden Symmetrie. Die ſchwere laſtende Materie nachtet in ſich ſelbſt, ſchließt ſich keinem Andern, als ſie ſelbſt iſt, auf. Dies iſt die Natur in ihrer baaren Natürlichkeit.

Auf der Spitze ihrer Entwickelung aber zeigt die unorganiſche Natur, daß in ihr dennoch ein Trieb iſt, ſich aus ſich ſelbſt heraus zu beſtimmen und einem Andern, als ſie ſelbſt iſt, ſich aufzuſchließen. Dieſer Trieb offenbart ſich im Kryſtalliſationsprozeſſe, worin die Schwere ſich dem Lichte öffnet. Der Kryſtall iſt der erſtgeborne Sohn der Vermählung des Lichtes und der Schwere; auf der Spitze der unorganiſchen Natur gleichſam der erſte Blitz eines kleinen dämmernden Ich. Schon ſetzt im Kryſtall das Organiſche in der Einheit der Theile an.

Aber auf einer höhern Stufe organiſcher Entwickelung als der Kryſtall ſteht die Pflanze. Die abſtrakten Geſetze, die die un-

organiſche Natur beherrſchen, verſchwinden hier — die Freiheit der ſich gliedernden Formen wird geboren!

Und was weſentlich iſt, die Pflanzenwelt kann nicht für ſich ſelbſt und in ſich ſelbſt vegetiren; die Pflanze bedarf des Lichtes nothwendig zu ihrer Exiſtenz. Erſt das Licht giebt der Pflanze individuelle Selbſtthätigkeit. Daher Schelling ſehr ſchön ſagt: Hätte die Pflanze Bewußtſein, ſo würde ſie das Licht als ihren Gott verehren.

Beim thieriſchen Organismus endlich ſchlägt durch die Materie der Blitz des Selbſtgefühls. Die Welt des Geiſtes feiert ihren erſten Anſatz zunächſt noch in dem dumpfen Hinbrüten des Selbſtgefühls, deſſen freie, individuelle That die Stimme iſt. Metalle haben Klang, noch nicht Stimme, ſie bedürfen des Anſtoßes; in der Stimme offenbart ſich der geiſtig gewordene Organismus. Die Thiere drücken auf das Unzweideutigſte die verſchiedenen Schattirungen ihres Selbſtgefühls aus. Ob ihnen wohl, oder wehe iſt — ihre Stimme verräth es. Das Thier aber beſtimmt ſich noch nicht frei aus ſich ſelbſt, es iſt noch abhängig von Zufälligkeiten und vorwaltenden Naturbedingungen. Auch iſt die Thiergeſtalt verhüllt; gleichſam als ſchäme ſich die Natur, auf dieſer Stufe des Lebens noch nicht das freie Selbſtbewußtſein dokumentiren zu können, hat ſie ſich hier durch allerlei Aeußerlichkeit, mehr oder weniger ſtarkes Fell, Federn, Haar, Schuppen, Borſten, Stacheln u. ſ. f. verhüllt. In dieſem dumpfen Hinbrüten des Selbſtgefühls, in dieſem Inſichhineinſummen, in dieſem abſtrakten Inſichverſunkenſein bleibt das Thier in das Sinnliche verſenkt, wird noch von der Naturmacht der Schwere beſtimmt und beugt ſein Haupt zur Erde.

Der emporgerichtete menſchliche Körper endlich, dieſer Wun-

gemäßheit eines Gegenſtandes, das Princip der Kunſt ſei Nachahmung der Natur, dieſe Erklärung weiſ't über ſich hinaus; ähnlich, wie die Natur ſelbſt über ſich hinausweiſ't. Wir ſind nicht nur Bürger dieſer Welt, ſondern auch Bürger einer andern Welt.

Betrachten wir die Natur in ihren Entwickelungsſtufen, ſo finden wir, daß von ihrem unterſten Anſatz bis hinauf in ihre höchſte Sphäre ein Ringen durch ſie hindurchgeht, ihre Geſetze, nicht zu zerſtören, ſondern ſie in immer höheren Entwickelungen zu verklären.

Zunächſt iſt es die unorganiſche Natur, die in der zuſammengeballten Maſſe ihrer Stoffe zu keiner Gliederung der Theile kommt. Die Geſetze, die hier erſcheinen, ſind abſtrakte — die einer endloſen Regelmäßigkeit, einer nur im Unbegränzten zu ahnenden Symmetrie. Die ſchwere laſtende Materie nachtet in ſich ſelbſt, ſchließt ſich keinem Andern, als ſie ſelbſt iſt, auf. Dies iſt die Natur in ihrer baaren Natürlichkeit.

Auf der Spitze ihrer Entwickelung aber zeigt die unorganiſche Natur, daß in ihr dennoch ein Trieb iſt, ſich aus ſich ſelbſt heraus zu beſtimmen und einem Andern, als ſie ſelbſt iſt, ſich aufzuſchließen. Dieſer Trieb offenbart ſich im Kryſtalliſationsprozeſſe, worin die Schwere ſich dem Lichte öffnet. Der Kryſtall iſt der erſtgeborne Sohn der Vermählung des Lichtes und der Schwere; auf der Spitze der unorganiſchen Natur gleichſam der erſte Blitz eines kleinen dämmernden Ich. Schon ſetzt im Kryſtall das Organiſche in der Einheit der Theile an.

Aber auf einer höhern Stufe organiſcher Entwickelung als der Kryſtall ſteht die Pflanze. Die abſtrakten Geſetze, die die un-

organiſche Natur beherrſchen, verſchwinden hier — die Freiheit der ſich gliedernden Formen wird geboren!

Und was weſentlich iſt, die Pflanzenwelt kann nicht für ſich ſelbſt und in ſich ſelbſt vegetiren; die Pflanze bedarf des Lichtes nothwendig zu ihrer Exiſtenz. Erſt das Licht giebt der Pflanze individuelle Selbſtthätigkeit. Daher Schelling ſehr ſchön ſagt: Hätte die Pflanze Bewußtſein, ſo würde ſie das Licht als ihren Gott verehren.

Beim thieriſchen Organismus endlich ſchlägt durch die Materie der Blitz des Selbſtgefühls. Die Welt des Geiſtes feiert ihren erſten Anſatz zunächſt noch in dem dumpfen Hinbrüten des Selbſtgefühls, deſſen freie, individuelle That die Stimme iſt. Metalle haben Klang, noch nicht Stimme, ſie bedürfen des Anſtoßes; in der Stimme offenbart ſich der geiſtig gewordene Organismus. Die Thiere drücken auf das Unzweideutigſte die verſchiedenen Schattirungen ihres Selbſtgefühls aus. Ob ihnen wohl, oder wehe iſt — ihre Stimme verräth es. Das Thier aber beſtimmt ſich noch nicht frei aus ſich ſelbſt, es iſt noch abhängig von Zufälligkeiten und vorwaltenden Naturbedingungen. Auch iſt die Thiergeſtalt verhüllt; gleichſam als ſchäme ſich die Natur, auf dieſer Stufe des Lebens noch nicht das freie Selbſtbewußtſein dokumentiren zu können, hat ſie ſich hier durch allerlei Aeußerlichkeit, mehr oder weniger ſtarkes Fell, Federn, Haar, Schuppen, Borſten, Stacheln u. ſ. f. verhüllt. In dieſem dumpfen Hinbrüten des Selbſtgefühls, in dieſem Inſichhineinſummen, in dieſem abſtrakten Inſichverſunkenſein bleibt das Thier in das Sinnliche verſenkt, wird noch von der Naturmacht der Schwere beſtimmt und beugt ſein Haupt zur Erde.

Der emporgerichtete menſchliche Körper endlich, dieſer Wun-

iſt zweitens das Moment des Natürlichen, das, worin das erſte Moment, die Idee, erſcheint — alſo die ſinnliche Erſcheinung; denn die Idee muß erſcheinen, und zwar muß ſie, wie Viſcher richtig bemerkt, in individueller, begränzter Geſtalt erſcheinen, wenn das Schöne ſoll geboren werden; denn gerade dadurch, daß das Schöne in begränzter Geſtalt uns entgegentritt, unterſcheidet es ſich vom Wahren. Das Dritte im Schönen endlich iſt die Einheit der beiden erſten Momente, der Punkt, wo beides, Inneres und Aeußeres zuſammenſtimmt, wo die Idee ſich ganz in die beſtimmte Erſcheinung taucht, und die Erſcheinung an ihrer ganzen Oberfläche nur die Idee ſpiegelt.

Unter Idee aber haben wir nicht das Göttliche in ſeiner weiten Unendlichkeit zu verſtehen; wie wäre dies in einer begränzten Geſtalt darzuſtellen? ſondern wir haben unter Idee eine einzelne, beſtimmte Idee, einen einzelnen, beſtimmten Gedanken zu verſtehen, der als ein Ausfluß der weiten Unendlichkeit des Göttlichen zu betrachten iſt. Wenn es dem Künſtler gelingt, die Verſöhnung dieſer beſtimmten, einzelnen Idee mit der endlichen Wirklichkeit darzuſtellen, ſo öffnet ſein Kunſtwerk die Perſpective in alle Himmel des Göttlichen; denn der Gegenſatz des Göttlichen, Ewigen und des Weltlichen, Zeitlichen in einem einzelnen Falle überwunden, giebt uns die ſelige Gewißheit, daß dieſer Zwieſpalt abſolut gelöſ't, daß in der höchſten Idee dieſer ganze Gegenſatz aufgehoben ſei*). So verſinnlicht uns der olympiſche Zeus und der belvederiſche Apoll die Idee der göttlichen Hoheit, die ſelbſt die Leidenſchaft des Zornes vergöttlicht, und die ſchwere Materie,

*) Trefflich bei Viſcher: Ueber das Erhabene und Komiſche, Stuttgart, 1837.

der rohe Stein, iſt für dieſe Idee unter der Hand des bildenden Künſtlers gleichſam geſchmolzen; denn dieſer göttliche Gliederbau fließt und ſpiegelt in jeder Wellenbewegung der Muskeln den Himmel der Idee. So trägt uns Raphaels ſixtiniſche Madonna die Idee der Mutterliebe, die die Weltliebe iſt, entgegen und Alles, an dieſem Kunſtwerke haucht und athmet nur dieſe Idee der Liebe; ja wir werden im Anſchauen dieſes Bildes über die beſtimmte Gränze deſſelben hinausgetragen, eine unendliche Perſpective öffnet ſich, und wollten wir unſer Gefühl in Worte faſſen, wir würden ausrufen: Ja, Gott iſt die Liebe! — So zertrümmert Shakſpeare in ſeinem Lear eine ganze Welt vor unſern Augen, weil eine ewige Idee, die Idee der Familienliebe, in ihrer Heiligkeit nicht geachtet wird, und indem uns der Dichter die furchtbare Verkehrung des Göttlichen zeigt, ſchlägt er die Welt, die dagegen frevelte, in Trümmer zuſammen, daß über ihnen um ſo leuchtender die Sonne der Idee aufgehe. — So verſinnlicht uns Beethoven im Finale ſeiner Cmoll Sinfonie durch das triumphirende Poſaunenthema in Cdur die Idee eines göttlichen Sieges, und wenn bei dieſem unſterblichen Satze jedem Deutſchen das Herz auseinanderwächſt; wenn ein Invalide der franzöſiſchen Armee mitten im Saale des Conſervatoirs, als zum zweiten Male das Thema wiederkehrt, aufſpringt und ſein „Vive l'empereur“ ſchreit, ſo iſt es zunächſt doch nur Holz, das man mit Schaafsdärmen überzogen, ſind es mit Harz beſtrichene Roßſchwänze, iſt es Metall, Kupfer, Blech u. ſ. f., worin ſich die Idee verſinnlicht — ja eine Eſelshaut, wie ſie die Pauke trägt, vergegenwärtigt uns den jüngſten Tag und den Donner des Weltgerichts. Die Architektur endlich, die ſchöne Baukunſt — ihr höchſter Preis iſt die Verſinnbildlichung der ewigen Idee der göttlichen Allmacht.

Sie, die Baukunſt, wächſt aus dem rein ſinnlichen Stoff, aus der Erde heraus, lagert ſich zunächſt in der orientaliſchen Welt in breiten Flächen hin, die ſich in's Immenſe ausdehnen, gliedert ſich zu beſtimmteren Formen in der griechiſchen Welt, namentlich durch den ausgebildeteren Säulenbau, und ſteigt endlich in der chriſtlichen Welt wie das gläubige Gemüth zu Gott frei in die Bläue des Himmels bis in die Spitze der Spitze ſich verlierend. So begrüßen den, der in die Heimath zurückkehrt, die Thürme ſeiner Vaterſtadt zuerſt und das Herz wird ihm weit; ſo begrüßen in der Fremde die blitzenden Thurmſpitzen der Städte den Wanderer zuerſt, und er beſchleunigt ſeine Schritte, denn hier ſind Menſchen, gebildete Nationen; hier haben edle Völker Denkmäler der Kunſt als Sinnbilder des Göttlichen aufgerichtet: So iſt das Schöne in allen Künſten das ſinnliche Scheinen der Idee.

Und ſteigen wir von dieſen Höhen, auf denen das Kunſtideal ſeinen höchſten Ausdruck findet und hier der Religion eng ſich verſchwiſtert, ſteigen wir von dieſen Höhen herunter auf untergeordnete Standpunkte des Ideals — untergeordnet, weil der Inhalt nicht ein ſo weiter iſt — ſo finden wir überall, daß es die Einheit des Gedankens und ſeiner ſinnlichen Wirklichkeit, die Einheit der Idee und ihrer Erſcheinung iſt, in deren Zuſammenguß das Schöne geboren wird.

Ehe wir nun die Frage aufwerfen, wie ſich das Weſen der Kunſt, dieſe Idee der Schönheit, zu dem an die Spitze dieſer Vorträge geſtellten Principe verhalte, wollen wir zuvor noch einen weiteren Fortſchritt auf dem Gebiete der Kunſtphiloſophie machen, indem wir aus dieſer noch abſtrakten Beſtimmung der Idee der Schönheit heraustreten und mit Hegel, erſtens, nach der Verwirklichung derſelben im großen Ganzen der Geſchichte fragen,

und, zweitens, nach der Existenz dieser Idee als besondere, einzelne Kunst.

Für die Folge dieser Vorträge, namentlich zur Charakteristik der Richtungen der Gegenwart, ist die Beantwortung der ersten Frage: Wie hat sich die Idee der Schönheit im großen Ganzen der Geschichte verwirklicht — von der größesten Wichtigkeit.

Wir begegnen hier einem glänzenden Resultate der Aesthetik Hegels. Nachdem Hegel im ersten Theile seiner Aesthetik von der Idee des Kunstschönen, oder dem Ideal gehandelt, giebt er im zweiten Theile die Entwickelung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen und weis't die wesentlichen Unterschiede nach, in denen sich das Ideal verwirklicht.

Diese besonderen Formen der Kunst kann die Wissenschaft nicht nach Willkühr aufstellen, sondern es ist die innere Entwikkelung des Ideals selber, die nach Außen strebt; es ist die Idee des Schönen selbst, die sich zu diesen besonderen Formen und Gestaltungsweisen auseinanderbreitet. Der Fortgang der historischen Entwickelung ist also als ein innerer Fortgang der Idee in sich selber zu betrachten.

Ein Blick auf das Gesammtgebiet der Kunstthätigkeit aller Nationen führt auf drei große Hauptformen der Kunst, in denen sich das Ideal in sich selbst verwirklicht. Diese drei großen Hauptformen der Kunst sind: 1. die orientalische oder die symbolische Kunstform, 2. die griechische und römische, die antike oder die klassische Kunstform und 3. die romantische oder die christliche Kunstform.

Wir haben nicht vergessen, daß das Schöne sein Wesen in der Einheit der Momente des geistigen Inhalts und dessen äußerer Erscheinung hat. Diese Ineinsbildung des Geistigen und des

Natürlichen, der Idee und ihrer Erſcheinung, iſt das eigentliche Ideal.

Die Verſchiedenheit nun jener drei großen allgemeinen Weltanſchauungen und Kunſtformen ergiebt ſich nach der niederen oder höheren Vorſtellung der Völker von dem göttlichen Weſen; ergiebt ſich, näher auf Kunſt bezogen, je nach der niederen oder höheren Faſſung des Geiſtigen, (der Idee) das, dem Weſen der Kunſt entſprechend, mit dem Natürlichen (der Erſcheinung) zur Einheit zuſammengeſchloſſen werden muß.

Nun ſind die erſten Vorſtellungen der früheſten Völker von dem göttlichen Weſen, der Welt des Geiſtes, noch ganz unbeſtimmt; daher auch die äußere Erſcheinung, die ſie, dem Kunſttriebe folgend, dieſen Vorſtellungen zu geben bemüht ſind, unbeſtimmt iſt. Idee und Erſcheinung kann in dieſem Verhältniß nicht zuſammenſtimmen. Das Ringen, die Einheit zu gewinnen, iſt vorhanden. Wie die Natur vom Unorganiſchen bis zum Organiſchen hinauf nach dem Ideellen ringt, ſo hat umgekehrt der Geiſt der Völker gerungen, für ſeine Ideale eine Natur, eine äußere Erſcheinung zu gewinnen. Wie die Natur auf den erſten Stufen dieſer Entwickelung, wo eine organiſche Gliederung der Theile noch nicht Statt gefunden, eine abſtrakte Leere zeigt, ſo zeigen die erſten Kunſtgeſtaltungen der Völker, wo eine organiſche Ineinsbildung des Geiſtigen und Natürlichen noch nicht gewonnen, gleichfalls eine ſolche Leere, eine ſolche abſtrakte Unbeſtimmtheit.

Und dieſes Gepräge tragen die Kunſterſcheinungen der orientaliſchen Welt.

Die Weltanſchauung des Orients iſt eben dieſe, das Göttliche zu faſſen als ein Weſen, das die Welt nicht frei aus ſich entläßt, das jenſeits der Welt in leerer Allgemeinheit thront; deſſen Ver-

hältniß zur Welt nur darin beſteht, alles Einzelne in ein allgemeines Meer der Unterſchiedloſigkeit zu verſenken. Das Individuelle gilt nichts, iſt nicht frei, iſt der Sklave einer ungeheuren Abſtraktion.

Da auf dieſer Stufe des Weltbewußtſeins das Verhältniß des Göttlichen und des Weltlichen ein getrübtes, in ſich gebrochenes iſt, und da eben die Kunſt nach ihrem tiefſten Weſen die Einigung dieſer Urpole des Univerſums in begränzter Geſtalt zu verſinnlichen hat, ſo kann es hier zu einem Zuſammenſtimmen von Idee und Erſcheinung nicht kommen.

Daher greift denn, da der Kunſttrieb einmal vorhanden iſt, und für die inneren Vorſtellungen eine äußere Wirklichkeit ſoll gefunden werden — daher greift denn der Geiſt auf dieſer Stufe nach einer äußeren, ſinnlichen Geſtalt, die, ſtatt die nothwendige Form des Weſens der Idee zu ſein, nur willkürlich gewählt iſt, die nur ſo aufgerafft iſt aus der Reihe der ſinnlichen Erſcheinungen, und die nun, gleichſam durch einen Akt der Gewalt, eine geiſtige Bedeutung ausſprechen ſoll, gleichviel ob dieſe durch ein ſolches Zeichen wirklich ausgedrückt iſt, oder nicht.

Dieſes Zeichen nun nennt Hegel Symbol und zwar in ſofern, als es ein willkührliches, zufälliges Zeichen iſt, nicht als ein organiſch nothwendiges, der darzuſtellenden Bedeutung entſprechendes erſcheint.

So nennt Hegel die ganze orientaliſche Kunſtanſchauung eine ſymboliſche und bezeichnet dieſe Stufe als Vorkunſt.

Fragen wir, welche der Künſte dieſer ſymboliſchen Anſchauung am meiſten entſpricht, ſo müſſen wir ſagen — die Architektur. Ihr in ſich unbeſtimmtes und ſchwer zu gliederndes Material, die unorganiſche Natur, das Maſſenhafte und

Schwere entſpricht der Unbeſtimmtheit der geiſtigen Anſchauungen, die verſinnlicht werden ſollen.

So fällt in der orientaliſchen Weltanſchauung das Schlaglicht auf die eine Seite in der Idee des Schönen, auf das Moment des Geiſtigen; aber dieſes iſt abſtrakt gefaßt, d. h. als ein nur überſinnliches, nicht zugleich im Sinnlichen ſich offenbarendes.

So tritt der Gegenſatz, der im Schönen überwunden iſt, zunächſt als Gegenſatz in abſtrakter Weiſe heraus; der eine Pol im Schönen, das Geiſtige, Allgemeine, ſucht ſich im orientaliſchen Weltbewußtſein zu ſättigen.

Aus dieſem Meere nun des Allgemeinen, des Unbeſtimmten, aus dem Schoße der orientaliſchen Räthſelnacht bricht hervor die Morgenröthe Griechenlands. Hier rief der Herr in die Welt des Geiſtes: Es werde Licht — und es ward Licht! die ſchöne Individualität, die Freiheit des individuellen Geiſtes ward geboren. Nicht die verhüllte Thiergeſtalt, nicht dieſes dumpfe Inſichhineinbrüten des Selbſtgefühls, nein, die freie Bildung des menſchlichen Körpers als die ebenbürtige Hülle des ihm eingeborenen Selbſtbewußtſeins wird hier der Vorwurf der Kunſt. Hier ſetzt die Stufe an, wo mit der Natur jener Läuterungsprozeß vorgenommen wird, woraus das Ideal ſich gebiert. Hier verſchwindet das Symbol als die durchgreifende Grundfarbe der ganzen Kunſtanſchauung; denn die menſchliche Geſtalt kann kein Symbol genannt werden, ſie iſt kein willkürlich gewähltes Zeichen für eine geiſtige Bedeutung — „ſie bedeutet ſich ſelbſt.“ Das Reich der Räthſel, wie es uns durch die ganze orientaliſche Kunſtwelt begleitet, iſt verſchwunden. Alles iſt ſicher, heiter, klar. Denn das Geiſtige, das Ueberſinnliche wird auf dieſer Stufe der Weltanſchauung nicht mehr als ein nur jenſeitiges,

unbeſtimmtes gefaßt, ſondern es wird hineingezogen in die ſinnliche Wirklichkeit und in dem Guſſe des individuellen Lebens zur Beſtimmtheit verkörpert. Auf dieſem Kunſtſtandpunkte ſtehen ſich Idee und Erſcheinung nicht mehr gleichgiltig einander gegenüber, ſind nicht nur willkührlich zu einander geſtellt, ſondern das griechiſche Bewußtſein bringt es zur Durchdringung des Gegenſatzes im Schönen, eine Durchdringung, die zunächſt nur als eine Deckung beider Pole anzuſehen iſt. Daß Oedipus das Räthſel der Sphinx löſ't, iſt eine ſchöne Allegorie der hiſtoriſchen Wahrheit, daß der freigewordene griechiſche Geiſt durch den Blitz der zu ihrem Rechte gelangten Individualität die orientaliſche Weltanſchauung durchbricht und überwindet. „Menſch" iſt die Löſung des Räthſels. Die Sphinx ſtürzt ſich in den Abgrund, und ein neuer Geiſt bahnt ſich einen neuen Weg.

Das Nächſte der unmittelbaren Wirklichkeit, das dieſe in ſich abgeſchloſſene Einigung des Geiſtigen und Natürlichen dem Bewußtſein entgegenbringt, iſt die menſchliche Geſtalt, die ſchöne leiblich erſcheinende Individualität. Und fragen wir hier wieder, welche Kunſt diejenige ſei, die dieſer Anſchauungsweiſe der griechiſchen Welt am meiſten entſpricht, ſo müſſen wir die Skulptur nennen.

Alle Aeußerungen des griechiſchen Volksgeiſtes — die Kunſtgeſtaltungen nicht allein — tragen dieſes Gepräge des Skulpturartigen, des in ſich Fertigen, frei und edel Gemeſſenen. Charaktere wie Plato, Perikles, Sokrates, Demoſthenes ſind wie aus Stein gehauen, ideale Künſtler ihrer ſelbſt, wie Hegel ſo ſchön ſagt, Individuen aus einem Guß, Kunſtwerke, die wie unſterbliche todtloſe Götterbilder daſtehen, an welchen nichts Zeitliches und Todeswürdiges iſt.

Der Staatskörper ist gesund durch dieses Blut, das in ihm circulirt. Auf offenem Platz, im Angesichte des offenen, freien Himmels donnert das lebendige Wort, trifft jedes Ohr, jeden Sinn. Wo der Einzelne in seinem Rechte gefährdet wird, da kann sich nichts verstecken, sich nichts im Dunkeln breit machen. Ein Jeder wendet sich an das versammelte Volk. Als die Söhne des Sophokles ihren alten Vater anklagten, er habe den Verstand verloren und könne sein Vermögen nicht verwalten, da trat der greise Dichter auf offenem Markt vor alles Volk und las zum Beweise, daß er den Verstand nicht verloren, seinen eben beendeten Oedipus auf Kolonos vor, und er hatte sich gerechtfertigt. So lehrten die Weltweisen in den offenen Hallen der Tempel die Wahrheit. Alles war in die unmittelbare Gegenwart gerufen. Die Götter kamen vom Olymp und schmückten und verherrlichten das Leben; die ganze Natur sah aus tausend und tausend Götteraugen. Alles war Lebendigkeit, frisches individuelles Leben. Und so singt Schiller, von dieser heitern, freien Welt umlächelt:

„Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blüthenalter der Natur!“ —

Dieses, daß das griechische Bewußtsein das Recht des Individuellen geltend machte, führte hier das Schönheitsgefühl zur Begränzung, während dieses in der orientalischen Welt in dem Unbegränzten und Maaßlosen sich zu befriedigen suchte.

So fällt in der griechischen, oder der klassischen Kunstanschauung, im Unterschiede von der orientalischen, das Schlaglicht auf die zweite Seite in der Idee des Schönen, auf das Moment des Natürlichen, sinnlich Wirklichen, Individuellen.

In der klassischen Kunstform ist also ein nothwendiger Punkt in der Entwickelung des Ideals, der Punkt der Deckung beider

Seiten des Schönen, zu ſeinem Rechte gekommen, aber einſeitig in ſeiner Starrheit feſtgehalten.

Der griechiſche Geiſt hat den Gegenſatz, der im Schönen verborgen liegt, zwar überwunden, aber die höchſte That des künſtleriſchen Genius, wo er dieſen Gegenſatz herausſtellt, ohne ſich in ihm zu verlieren — dieſe That hat er nicht vollzogen; dieſe war einer höheren Faſſung des Ideals vorbehalten.

Die höchſte Entwickelung erlangt der Weltgeiſt im Chriſtenthume. Auf dem Standpunkte der chriſtlichen Anſchauung wird das Individuelle nicht in ſeiner Einſeitigkeit feſtgehalten, wie dies im Klaſſiſchen geſchieht, ſondern es wird durch einen unendlichen Inhalt, den es in ſich aufnimmt, gleichſam flüſſig gemacht. Im chriſtlichen Bewußtſein iſt der Geiſt als wahrhafter, konkreter, unendlicher Geiſt gefaßt, der ſich durch ſeine Leiblichkeit nicht mehr begränzt, nicht mehr vollſtändig darin ſich befriedigt fühlt, wie dies im Klaſſiſchen geſchieht — nein, als Geiſt, der es vermöge ſeiner Unendlichkeit vermag, alles, was Form iſt, zu durchbrechen, durch alle Himmel zu fliegen, ſich mit Gott, der nun ein Gott nicht des Neides, ſondern der Liebe und der Gnade iſt, auf die unmittelbarſte Weiſe zuſammenzuſchließen — ein Geiſt, der es aber auf der andern Seite, auch vermöge ſeiner Freiheit, vermag, wieder in ſich ſelbſt zurückzukehren, eine Heimath, die der orientaliſche Geiſt in ſeinem Hinausſtreben in's Maaßloſe und Unendliche nicht wiederzufinden wußte.

Das Chriſtenthum hat den großen Gegenſatz des Weltgeiſtes, den der orientaliſchen und den der klaſſiſchen Anſchauung überwunden; es hat die Verſöhnung der Welt des Göttlichen und der Welt des Endlichen erreicht; und hoch oben, wo die Pole zuſammengehen, ſteht der höchſte und größeſte Menſch der Erde,

Jeſus Chriſtus, als der Mittler, als der Vermittler dieſer Gegenſätze. Damit geht für die Kunſt eine neue Welt auf. Hier ſind die beiden Pole in der Schönheitsidee nicht getrennt, wie in der orientaliſchen Kunſtanſchauung, auch nicht vorwiegend in der Deckung begriffen wie im Klaſſiſchen — nein, hier ſtrömen ſie, ihre Unterſchiede zur Geltung bringend, ſtets durch einander, ohne die letzte Einheit zu verlieren. Hier erſt entwickelt ſich in dem Auseinanderbreiten des Mannichfaltigſten, in der furchtloſen Herausſtellung des großen Weltriſſes von Ideal und Wirklichkeit, die ganze Fülle jener Einheit, wodurch das Schöne das Schöne iſt. Das iſt die wahre Einheit, die die ſchwindelndſten Gegenſätze zuſammenbindet und ſich ſo ſtark zeigt, daß ſie dieſe Gegenſätze frei aus ſich entlaſſen kann, nur um ſie ſo ſiegreicher wieder in ihren Frieden zurückzunehmen.

So harmonirt die chriſtliche oder die romantiſche Kunſtform mit dem eigentlich Idealen in der Idee der Schönheit, mit der Einheit, derjenigen Einheit, die in vollkräftigſter Geſundheit ihre Unterſchiede in ſich erfaßt.

Für dieſen reichſten Inhalt mußte ſich der romantiſche Geiſt gedrungen fühlen, nach Darſtellungsmitteln zu greifen, die der Unendlichkeit ſeiner Anſchauungen nicht eine ſo feſte Gränze entgegenſetzten, ſondern dieſen einen weiteren Spielraum gönnten.

So waren es Malerei und Muſik, deren flüſſigeres Material der Kunſtgenius willkommen hieß, um dieſen reichſten Inhalt zu ſpiegeln; vor allen aber zog die Poeſie, als die umfaſſendſte der Künſte, dieſen neuen Himmel in ihren Schoß wie in ein großes Meer.

Hegel ſagt ſehr treffend: „So ſucht die ſymboliſche Kunſt jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Ge-

ſtalt, welche die klaſſiſche in der Darſtellung der ſubſtantiellen Individualität für die ſinnliche Anſchauung findet — die romantiſche aber in ihrer hervorragenden Geiſtigkeit überſchreitet."

So tritt die Idee der Schönheit in den Unterſchieden der orientaliſchen, der klaſſiſchen und der romantiſchen Kunſtformen, deren Weſen Unterſchiede innerhalb der Idee des Schönen ſelber ſind, im großen Ganzen der Geſchichte zur Verwirklichung heraus.

Ein weiterer Fortſchritt endlich auf dem Gebiete der Kunſtphiloſophie ſollte uns zur Exiſtenz der Idee der Schönheit als beſondere einzelne Kunſt führen. Wir wollen hier nur in flüchtigen Umriſſen das Syſtem der einzelnen Künſte vorführen.

Architektur, Skulptur, Malerei, Muſik, Poeſie — die Stellung dieſer Künſte, der einzig freien Künſte, muß ſich ergeben je nach der niederen oder höheren Bildungsfähigkeit des Materials jeder einzelnen Kunſt, mittelſt deſſen ſie das Geiſtige, die Welt des Göttlichen, in die Erſcheinung bringt.

In der Architektur iſt die unorganiſche Natur, in ihrer vorwiegenden Materialität das Mittel der Darſtellung; in der Skulptur auch noch der Stein, aber ſeine Schwere bis zur letzten Gränze dem Geiſte entgegengeführt. Die Malerei nimmt den Proteus der Farbe zum Erſcheinungsmittel, in der Fläche ſich ausbreitend, das Materielle in der Vermählung mit dem Lichte gleichſam flüſſig machend, um dem Geiſte den Durchbruch zu erleichtern. Architektur, Skulptur, Malerei ſind die bildenden Künſte, die vorwiegend noch an die Materialität ihrer Erſcheinungsmittel, an die Räumlichkeit, gefeſſelt ſind.

Einen weiteren Fortſchritt in der Vergeiſtigung des Materials macht die Muſik. Sie verkörpert ihre Ideale im Ton. Der Ton

iſt ein Materielles, das in jedem Augenblicke ſeines Daſeins ſich als Materielles zu vernichten ſtrebt. Jeder Ton iſt gleichſam ſein eigenes Grab, um die Auferſtehung des Geiſtes zu feiern. Der Ton erklingt — und im Augenblicke ſeines Klingens verklingt er wieder, und nichts Materielles bleibt zurück; der Ton ſtirbt für die Unſterblichkeit der Ideale, die er erzeugt, und die er einzig als Ideale zurückläßt.

So wird im Stufengange der Künſte, deren ſucceſſive Entwickelung ſich im Verlauf der Weltgeſchichte im Weſentlichen in der dargelegten Folge vollzieht, das Material der einzelnen Kunſt, das Erſcheinungsmittel, das zweite Moment im Schönen, das Natürliche, immer mehr und mehr vergeiſtigt, immer mehr und mehr befähigt, einen höheren geiſtigen Inhalt in ſich aufzunehmen.

Welches iſt nun das Erſcheinungsmittel der Poeſie? — Dies iſt die Vorſtellung, das innere Vorſtellen der ſinnlichen Wirklichkeit vermöge der Einbildungskraft. Hier verſchwindet das Materielle ganz, das Mittheilungsmittel wird ſelbſt ein geiſtiges.

Wir wollen dies näher zu verdeutlichen ſuchen und dabei die Fähigkeit der Darſtellungsweiſen der anderen Künſte prüfen.

Nehmen wir die Vorſtellung „Baum". Der bildende Künſtler iſt gezwungen, einen beſtimmten Baum uns ſinnlich vorzuführen. Der Maler bringt dieſen beſtimmten Baum in Beziehung zu einer beſtimmten Beleuchtung, der Abendbeleuchtung oder der Morgenbeleuchtung, zeigt ſeine von der Schwüle vor einem Gewitter gedrückte Geſtalt, oder ſein ſaftiges Grün nach einem erquickenden Regen und zaubert dadurch, aber immer erſt durch die rein ſinnliche Darſtellung hindurchgehend, Naturſtimmungen und weiterhin Seelenſtimmungen hervor. — Schon der Tondichter iſt nicht im Stande, einen Baum ſinnlich darzuſtellen;

wohl aber vermag er es, eben wegen des vergeiſtigteren Erſcheinungsmittels der Muſik, die Seelenſtimmung, die uns etwa in einem Walde überkommt, zu erzeugen. Durch den Weber'ſchen Freiſchütz hindurch waltet in der Muſik als ſolcher dieſe Stimmung des Waldlebens. Ein durch einen unglücklichen Schuß erblindeter Jäger, vor den jubelnden Chor des letzten Aktes gebracht, würde vielleicht, auch ohne die Worte zu verſtehen, rein von der Muſik bewegt — nach der Büchſe verlangen. Die Muſik alſo hat es mit Stimmungen zu thun. Wie die Muſik nun, iſt die Poeſie unvermögend, die ſinnlich lebendige Gegenwart eines Baumes zu zeigen. Sie bedient ſich der Sprache als eines äußeren Zeichens und ſucht die Vorſtellung des Baumes, die im Bewußtſein ſchon liegt, hervorzuholen; gleichſam aus dem verborgenen Schachte der Seele, worin Alles von Vorſtellungen der ſinnlichen Wirklichkeit lebt und webt, ſucht ſie gerade dieſe Vorſtellung als aus dem Durcheinander des Ganzen ausgeſchieden hervorzubringen. In dieſer Abſicht ſchon liegt es, daß die Poeſie die Vorſtellung in möglichſt bildlicher Beſtimmtheit ausprägen muß, daß ſie nicht bei der proſaiſchen Bezeichnung darf ſtehen bleiben. Wenn ich ſage „Baum", ſo iſt damit noch weiter keine bildliche Beſtimmtheit der Vorſtellung gegeben. Ich habe damit eigentlich nur einen Begriff, und zwar einen abſtrakten Begriff; denn wie Vieles heißt Baum. Schon wenn ich ſage: „Trauerweide", bin ich zu einer Beſtimmtheit der Vorſtellung Baum fortgegangen, die dem Bewußtſein anfängt lebendig zu werden, die dasjenige im Geiſte anregt, was wir den künſtleriſchen Trieb nennen. Die Poeſie geht aber noch zu weiterer bildlicher Beſtimmtheit fort; ſie fängt die charakteriſtiſchen Merkmale jenes Baumes zu ſchildern an. Sie ſpricht von dem hangenden Grün deſſelben und hat nun

ſchon die Einbildungskraft ſo weit gewonnen, daß ſie es wagen kann, dieſe Merkmale mit anderen Vorſtellungen in Verbindung zu bringen. Im Unterſchiede von anderen Bäumen, die ihre Zweige und ihr Laubwerk kräftig in den Himmel ſtrecken, neigt ſich die Weide zur Erde. — Die Poeſie nimmt die Vorſtellung des Traurigen mit hinzu; das Traurigſein iſt aber ein Akt des menſchlichen Herzens: nun heißt es — die Weide neigt das Haupt traurig zur Erde. Die Poeſie geht noch weiter, nimmt noch andere Vorſtellungen mit hinzu und wird dieſe um ſo ſchlagender und ſchneller hervorzaubern, je mehr es ihr gelungen, die erſte, die Hauptvorſtellung vor den inneren Geiſt zu bringen. Wie ſie den Baum durch die Hinzufügung „Haupt" zur Perſon macht, fügt ſie nun auch den Grund der Traurigkeit hinzu — und wenn ſie von einem Grabe ſpricht, das der Weide hangendes Grün umſchattet, ſo umfängt uns der Friede des Gottesackers — und eine Thräne vielleicht zaubert die der Dichter in's Auge, wenn er das Bild noch beſtimmter und allgemein menſchlicher macht und etwa ſagt: Wie die Mutter mit hängendem Haar und fließenden Thränen über dem Grabe ihres Kindes, beugt ſich dort die Weide und weint auf dem einſamen Hügel.

Hier haben wir als Folge zuſammengefügter Vorſtellungen die Stimmung gewonnen. Die Stimmung iſt ein rein künſtleriſcher Guß. Wenn die Vorſtellungen von der künſtleriſchen Bildungskraft nicht ſo geboren werden, daß ſie in der Seele den Hauch der Stimmung erzeugen, ſo haftet an ihnen noch zu viel Proſaiſches. Die Muſik bewegt ſich auch auf dem Gebiete der Stimmung, aber nur der Stimmung. Das iſt der große Vorzug der Poeſie vor der Muſik, daß ſie, die Poeſie, ihre Vorſtellungen zeigt, lebendig macht im Geiſte, und ihre Stimmungen, eben durch

die ausgeprägten Vorſtellungen bedingt, zu objektiven Stimmungen geſtempelt werden, während die Stimmungen, die die Tonkunſt erzeugt, weil die Vorſtellungen in einem dunkeln Vordergrunde liegen, mehr oder weniger an ſubjektive Zufälligkeit gebunden ſind. Allen denen, die vor einer Beethoven'ſchen Sinfonie wie vor einem Gewitter fliehen, iſt ſchwer Vernunft zu predigen. Es iſt gar mißlich, Einem zu beweiſen, ein Muſikſtück müſſe ihm gefallen aus den und den Gründen. Das Tonwerk iſt verrauſcht; wir haben die Eigenſchaft des Tones kennen gelernt, eine große Sinfonie hat ſich als ein ewiger Selbſtmörder in die Wellen der Luft geſtürzt — wir ſehen nicht einmal ihr Grab, woher nun die Beweiſe nehmen? Aus der todten Partitur? Da wird Jeder, und zumal ein Ungläubiger, auf das Erklingenlaſſen dringen; denn allerdings iſt die Tonkunſt erſt dann wirklich. Im Augenblicke des Erklingenlaſſens verklingt aber wieder Alles; indem wir beweiſen wollen, verſchwindet das, was wir beweiſen wollen. — Kurz, wir müſſen in der Muſik an die Unmittelbarkeit des Gefühls appelliren; wo dieſe nicht vorhanden iſt, da wolle man nicht beweiſen, was ſich Keiner beweiſen laſſen kann. Die Muſik iſt allerdings die innerlichſte Kunſt und vorzugsweiſe feiert ſie ihre Wirkungen in dem innern Heiligthume des Gemüthlebens, von Außen kann ihr ſo leicht keine Entweihung beikommen. Anders iſt es mit der Poeſie; ihre Stimmungen ſind beſtimmter, ſind lebendiger, da ſie auf beſtimmten Vorſtellungen ſich aufbauen. Wollte z. B. Einer vor dem Gewitter in Shakſpeare's Lear fliehen — nur muß er nicht fliehen, weil die niederfahrenden Blitze dieſer unſterblichen Scene die Nacht einer Schuld in ihm erleuchten, und dieſe Weltpredigt vor allen Schuldigen der Welt ihm unbehag-

lich wird — wollte er fliehen mit der Bemerkung, das sei Nichts; weder für ihn, noch überhaupt sei es etwas, so kann ihm sein Irrthum bewiesen werden an den bestimmten Vorstellungen, die man nöthigenfalls ganz in prosaischer Weise aus der künstlerischen Spiegelung herausnehmen kann; und gegen die Prosa hat bekanntlich kein kluger Mann etwas einzuwenden.

So ist denn die Poesie deshalb die höchste Kunst, weil ihr Material, selbst ein geistiges, den Idealen des Geistes keine feste Gränze setzt. In ihr ist Alles im Flusse begriffen; die Unterschiede der übrigen Künste zieht sie in ihre eine Strömung zusammen; sie vermag die Welt des Idealen in allen denkbaren Spiegelungen in die Erscheinung zu bringen.

Damit hätten wir den allgemeinen Theil der neuern Kunstphilosophie, so weit er unserem Zwecke dienen soll und muß, flüchtig vorgeführt und wohl die Ueberzeugung gewonnen, daß von der gegenwärtigen Wissenschaft der Kunst jene Stelle angewiesen, wo sie mit Religion und Philosophie als die dritte höchste Offenbarungsform des Göttlichen gefaßt wird, wenn sie sich auch in der Richtung und dem Streben nach sinnlicher Gestaltung des Wirklichen von ihren beiden Schwestern unterscheidet. Und nicht gewagt erscheint der Ausspruch, daß das Eindringen in ihre Wunder, weit entfernt ein leichtfertiges und spaßhaftes Spiel zu sein, vielmehr den ganzen sittlichen Menschen herausfordere, indem es sich hier um nichts Geringeres handelt, als das Bildungsgesetz zu begreifen, das das bewegende des ganzen Universums ist.

Dem denkenden Bewußtsein muß so die Kunst von der höchsten Bedeutung sein; unmöglich kann sie mit jenem ihrem Inhalte nur dazu dienen, einen Kitzel hervorzubringen, oder, wie nicht minder oft behauptet wird, einen weichen Pfühl der Erholung

abzugeben — einen Dämpfer für anderweitige Schwingungen der vielgeſchlagenen Saiten dieſes Lebens — dem denkenden Bewußtſein muß die Kunſt von der höchſten Bedeutung ſein, da ſie dasjenige ſinnbildlich, in der Form der ſinnlichen Anſchauung darſtellt, worauf das Streben des Denkens einzig und allein gerichtet iſt, und was das tiefſte Weſen der Religion iſt — die Unendlichkeit der Unterſchiede, die in dem Univerſum auseinander liegen, in die Einheit, in die innere Sammlung des Geiſtes zuſammenzufaſſen.

Ja, die im Angeſichte der Wiſſenſchaft begonnene Kunſtbetrachtung iſt eine Arbeit im Dienſte des Höchſten und des Heiligſten. Aber erſt in der neueren Zeit, wie ſchon erwähnt, ſeit dem Eintritte der Schelling'ſchen Denklehre und deren Weiterverbreitung, hat man die Kunſt in jener ihrer hohen Stellung begriffen. In der neueſten Zeit fängt die Kunſtwiſſenſchaft an, eine Macht zu werden, deren ſegenvolles Wirken, ſchon hier und da hervortretend, bald allgemein wird anerkannt ſein.

Nur verwechſele man nicht die neuere Kunſtwiſſenſchaft mit jenem galanten, inhaltsloſen Raiſonnement, das ſich in's Blaue hinein über Kunſt, Kunſtwerke und Künſtler austönt, uns mit der baarſten Einſeitigkeit der vereinzelten, zufälligen Gefühlsſtimmung, oder wohl gar mit anderem außerhalb der Sache liegenden Vorbehalt, das Herz einer allgemeinen, heiligen Sache zu treffen meint. Dieſes Gewürm wird zertreten werden.

Mit Recht darf behauptet werden, daß die moderne Kunſtwiſſenſchaft ſcharfe Waffen hat gegen die von allen Seiten hervordringenden auf Vernichtung des Beſtehenden geſteuerte Richtungen. Bereits iſt durch ſie zumeiſt der Götze „des jungen Deutſchland" geſtürzt. Ja ſelbſt die neueren deſtructiven Rich-

tungen der Hegel'ſchen Philoſophie haben dieſes Gebiet als ihren Feind zu fürchten; denn auf jenem Standpunkte der Kunſtauffaſſung werden die Gegenſätze, wenn auch herausgeſetzt, doch nicht unverſöhnt verlaſſen, ſondern je mächtiger ſie heraustreten, auch um ſo mächtiger wieder in die höhere Einheit zuſammengenommen.

Leicht mag es geſchehen, daß wir, wie im vorigen, ſo auch in dieſem Jahrhundert, bis in die 60er Jahre treten, ehe eine neue Hamburger Dramaturgie den vorlauten galliſchen Hahn in unſerem Deutſchland zum Schweigen bringt. Soll denn eine ſolche literariſche Roßbachſchlacht geſchlagen werden, ſo wird es jene Kunſtwiſſenſchaft ſein, die ſie ſchlägt.

So thue denn die Philoſophie dar, daß ſie keineswegs, wie dies ſo häufig geglaubt wird, ihr Weſen in markloſe Allgemeinheiten ſetze, ſondern vielmehr dieſes als ihr Geſetz begreife, herauszutreten aus der Nacht des Abſtrakten in das bunte, lebendige Farbenſpiel der erſcheinenden Wirklichkeit, ſelig in dieſem Fortſchritte, weil das ganze Univerſum ſelber ſelig in dieſer Bewegung kreiſ't. Ja, die Philoſophie iſt dem Abſtrakten am feindlichſten; ſie faßt die Idee nicht als leere Allgemeinheit, ſondern als in ſich ſich gliederndes, warmes Leben, als Bewegung, als Prozeß.

Wir wollen nun dieſe ihre Wahrheit von der glänzendſten Seite, im Bereiche des Schönen, in der Wunderwelt der Kunſt erkennen.

Dritte Vorleſung.

Eintritt auf das Gebiet der geſchichtlichen Verwirklichung der deutſchen Kunſtliteratur ſeit 1740. Die Idee der Kunſt zunächſt von Seiten der in ihr beſchloſſenen Gegenſätze vertreten. Auslaufen zweier Reihen der Kunſtthätigkeit. Einſeitiger Realismus von Seiten Gottſched's, einſeitiger Idealismus von Seiten Bodmer's. Die Anhänger beider Schulen.

Die Geſchichte der Entwickelung des deutſchen Kunſtgenius der letzten großen Epoche iſt der Vorwurf dieſer Vorleſungen.

Um Ordnung in die Maſſe des aufgehäuften Stoffes zu bringen, ſuchten wir nach einem Principe, nach einem allgemeinen Geſetze, dem wir die einzelnen Erſcheinungen unterordnen könnten.

Welch' ein Princip kann es ſein, ſo fragten wir, das an die Spitze von Betrachtungen geſtellt wird, die die Geſchichte einer beſtimmten Epoche zu ihrem Vorwurfe haben? Doch kein anderes, ſo antworteten wir, als dasjenige, das an der Spitze dieſer Entwickelung ſelber ſteht.

Wir fragten alſo nach dem inneren bewegenden Principe unſerer, der gegenwärtigen Zeit und wollten dann ſehen, wie zu dieſem Ziele hin die ganze Entwickelung der betreffenden Epoche ſich fortbewege.

Wir fanden, daß ein großes Princip das gegenwärtige Zeitalter bewege — das Princip des zu höherem Bewußtſein gebrachten Gegenſeitigkeitsverhältniſſes des allgemeinen Geiſtes, d. i. des allgemeinen, idealen Weltzuſtandes und des beſonderen, einzelnen

Geiſtes — das Princip der Durchdringung des Individuellen und des Univerſellen.

Nachdem wir dieſes Princip vor dem Spiegel der höchſten Sphäre göttlicher Offenbarung geprüft und gefunden hatten, daß es ein allgemeine Wahrheit anſprechendes, ſittlich giltiges ſei, führte uns der weitere Fortſchritt auf unſerem Gebiete, indem wir uns erinnerten, daß es die Geſchichte des Kunſtgenius der letzten Epoche der Geſchichte des deutſchen Geiſtes ſei, die uns beſchäftige, nothwendig zu der Frage, wie ſich das Weſen der Kunſt, die Idee der Schönheit, zu dem an die Spitze geſtellten Principe verhalte.

Um dieſe Frage beantworten zu können, mußten wir einen Schritt in die Kunſtphiloſophie thun, und die hier nothwendige Vorfrage, was Schönheit ſei, voranſchicken.

Schönheit erkannten wir als Einheit der beiden Momente der Idee und der Erſcheinung. Idee war uns zunächſt ein Gedanke, aber ein Gottesgedanke, ein im Geiſterreich allgemein giltiger Gedanke, ein Gedanke von Ewigkeit.

Erſcheinung war uns ſinnliche Wirklichkeit dieſes Gedankens, die bunte Mannigfaltigkeit des Einzelnen, das ſtets wechſelnde, warme Leben der Exiſtenz, in deſſen Fluſſe, in deſſen bewegtem Auf- und Niederwogen ſich die Idee ſpiegele.

Wenn wir uns nun, und damit ſchreiten wir auf unſerem Gebiete weiter fort — wenn wir uns nun des an die Spitze geſtellten Principes erinnern, ſo waren es auch hier zwei Seiten, die Welt des Allgemeinen, Idealen und die Welt des Beſonderen, Einzelnen, die ſich zur Durchdringung zuſammenſchloſſen.

Wer fühlt hier nicht den Stoß der Verwandtſchaft beider Sphären!

Ja, die Begriffe, die zuſammengeſchloſſen das Princip ausmachten, es ſind — nur je nach der Stellung einer verſchiedenen Sphäre in anderer Färbung — die Grundbegriffe auch der Kunſtidee. Was im Principe die Welt des Allgemeinen, correſpondirt mit dem Erſten im Schönen, der Idee; was im Principe die Welt des Beſonderen, Einzelnen, correſpondirt mit dem Zweiten im Schönen, mit der individuellen, ſinnlich wirklichen Exiſtenz — die Einheit wird auf beiden Seiten erfordert, durch ſie erſt, durch die Einheit, iſt beides ideal.

Vergeſſen wir alſo nicht, in dem an die Spitze geſtellten Principe wie in der Kunſtidee iſt ein Gegenſatz überwunden: der Gegenſatz des Allgemeinen, Idealen, und des Beſonderen, Einzelnen, der Gegenſatz von Idee und Erſcheinung.

So nun wird auf dem Standpunkte des gegenwärtigen Weltzuſtandes überall nach allen Richtungen hin Vermittelung der Gegenſätze erſtrebt. Den öffentlichen politiſchen Körper betreffend ringt Alles, was fortſchreiten will, nach Einheit des Einzelwillens und des Allgemeinwillens; die Philoſophie ſteht ſchon ſeit Schelling (dem Jünglinge) auf dem idealen Boden der Identität. Die Kunſtthätigkeit wird gegenwärtig begriffen als die Macht, zuſammenzuſchließen Allgemeines, Ideales, und Beſonderes, Einzelnes, und die deutſche Wiſſenſchaft zeigt als auf die glänzendſten Erfüllungen ihrer Theorien auf ihre größeſten Dichter hin.

Unſere Aufgabe wäre alſo die, zu ſehen, wie nach dieſen Spitzen hin die Entwickelung des Kunſtgenius ſich fortbewegt.

Nun kann man dieſes immer beobachten: wenn im Laufe der geſchichtlichen Entwickelung Gegenſätze überwunden werden ſollen, ſo beſteht der erſte Anſatz zu dieſem Siege darin, daß die Pole

der Gegenſätze erſt in ihrer ganzen Schroffheit heraustreten, erſt die Durchgangspunkte einſeitiger Vertretungen durchlaufen, ehe ſie zuſammengehen. Sollen zwei Richtungen ſich harmoniſch verbinden, ſo muß eine jede erſt zum klaren Bewußtſein gebracht werden; und kann dies nicht anders geſchehen, als daß eine jede Richtung erſt in ihrer Vereinzelung auf dem Felde der Geſchichte heraustritt.

Dies iſt nun der Anſatz, den die Geſchichte der Entwickelung der Kunſtliteratur in Deutſchland etwa um 1740 wirklich macht. Es handelt ſich um die Verwirklichung des Kunſtideals, das in der Einheit des Idealen und des Realen ſein Weſen hat; um dieſe Einheit zu gewinnen, werden erſt die Momente dieſer Einheit in einſeitiger Weiſe herausgeſetzt.

Wir werden alſo nothwendig zwei Reihen der Kunſtthätigkeit aufſtellen müſſen: die eine Reihe, deren Tendenz mehr auf die ideale Weltanſchauung gerichtet iſt, die andere Reihe, deren Tendenz mehr die reale Weltanſchauung zu ihrem Inhalte hat. Und haben wir uns den Verlauf ſo vorzuſtellen, daß beide Reihen, ſo weit ſie bei ihrem Auslaufen auseinander liegen, in der organiſchen Fortentwickelung immer mehr und mehr ſich begegnen.

Daß das an die Spitze geſtellte Princip mit dieſer Entwickelung der Kunſtidee zuſammengeht, zeigt ſich darin, daß die Dichter von idealer Färbung, ein jeder immer in höherer Weiſe als der frühere, an allgemeine Intereſſen der Menſchheit, an den allgemeinen, idealen Weltzuſtand ſich hingeben; während die Dichter von vorwiegend realer Färbung mehr das Einzelne, das Individuelle, das Subjektive als ſolches zum Boden ihrer künſtleriſchen Anſchauungen wählen.

Betrachten wir die Spitzen der Entwickelung, ſo verliert bei Schiller das Individuelle ſeine Selbſtſucht, geht auf in den Aether des Allgemeinen — wir dürfen nur an Marquis Poſa denken, die lebendigſte Verkörperung der Muſe Schillers; ſo pochte auf der anderen Seite Goethe auf das Individuelle, Subjektive und ließ es ſelten frei in den Aether des Allgemeinen aufgehen — wir dürfen nur an Egmont denken.

Betreten wir nun das Gebiet der Geſchichte ſelbſt, um zu ſehen, wie in den einzelnen Erſcheinungen die aufgeſtellten allgemeinen Principien ſich bethätigen.

Das Jahr 1740 iſt ein bedeutungsvolles, ein Standpunkt der Geſchichte, wo von allen Seiten nach allen Richtungen hin die Aufforderungen nahe liegen, hier den erſten Ruderſchlag einer neuen Epoche anzunehmen. Ueberhaupt hat der Zufall gewollt, daß das vierziger Jahr der letzten drei Jahrhunderte ein bedeutungsvoll eingreifendes ſein ſollte.

Mit dem Jahre 1740 beſteigt Friedrich der Große den Thron; ihm gegenüber nimmt Maria Thereſia die Zügel der Regierung in ihre feſte Frauenhand. Aehnlich wie in dieſem Jahrhunderte war Deutſchland im vorigen Jahrhundert bis in die vierziger Jahre durch Krieg nicht geſchwächt. Doch hatte im vorigen Jahrhunderte der lange Friede, wenn auf der einen Seite den deutſchen Geiſt freilich geſtärkt und beruhigt, ihn auf der anderen Seite auch wieder in Schlaffheit verſinken laſſen. Da nun war es jener große König, der die ſchlummernden Kräfte auf ein weites Feld der Thatäußerung führte, und eine große Zeit zum Rahmen ſeines Bildes machte. Der zweite Friedrich gehört zu den auserleſenen Charakteren der Geſchichte, die ſich ſogleich in ihrer erſten kometenartigen Erſcheinung als Werkzeuge ankün-

digen, die der Weltgeiſt zur Erreichung ſeiner Plane benutzt. Der einzelne Menſch, und wäre er auch ein noch ſo großer König, kann nicht alles mit Bewußtſein wollen und vollbringen; iſt er aber ſonſt ein ſtarker Charakter und ein mächtiger König, ſo wird ſeine That auch dahin wirken, wohin der Wille nicht direkt ſie richtete. Ohne daß es mit Selbſtbewußtſein geſchieht, arbeiten oft die ſtärkſten Menſchen der Weltgeſchichte im Sinne des Weltgeiſtes nach Richtungen hin, die ſie kaum der Ahnung nach kennen. Eine ſolche Stellung hat Friedrich der Große zu der deutſchen Literatur. Direkt und mit Bewußtſein hat er für ſie nichts gethan; indirekt aber iſt er, von dem Genius des Jahrhunderts getragen, der Haupthebel ihres Aufſchwungs geworden. Dadurch daß er mit der Trommel den deutſchen Schlaf ſtörte, hat er ſeine Soldaten nicht allein geweckt; auch diejenigen, die ſich damals vom Soldatenſtande am weiteſten entfernten, ſowohl dem Begriffe nach, als möglichſt auch in der Wirklichkeit, die pedantiſchen Gelehrten nämlich — auch dieſe fuhren empor und rieben ſich den Schlaf aus den Augen. Dieſe gute Eigenſchaft hat die Trommel immer, daß ſie die Menſchen an's Fenſter treibt, zu ſehen, was es giebt. Die Herren von der Literatur wurden gezwungen zu ſehen, was außer ihren Studirſtuben vorging, und das mußte ſie aus ihrer Einſeitigkeit aufreißen, mußte nothwendig ihre Wiſſenſchaft dem Leben näher bringen. Es hat der Wiſſenſchaft noch nie geſchadet, wenn man ihr die Soldaten auf den Hals ſchickte. Sowohl im reellen, als idealen Sinne pflegt es bei ſolcher Einquartirung zu Reſultaten zu kommen.

Hatten aber die Herren von der Literatur vor den Soldaten des jungen Fritz einen gewaltigen Reſpekt, ſo hatten ſie es vor dem Könige ſelbſt noch vielmehr. Daß ein König, den das ganze

fortſchreitende Norddeutſchland vergötterte, Europa anſtaunte; daß ein König, der nicht nur den Degen, ſondern auch die Feder zu führen verſtand, ſie wie alte Feſtungen zur Seite liegen ließ, beleidigte ihre Eitelkeit auf das Empfindlichſte. Sie konnten nicht ſagen, der König ſei eben nur ein König, wie es deren ſchon manche gegeben in der Geſchichte; ſie fühlten es wohl, dies ſei ein König wirklich von Gottes Gnaden und von Rechtswegen, ein Mann, deſſen Wort ein Wort nicht nur der äußeren Macht, ſondern auch der inneren, geiſtigen Macht war. Und dieſer König wandte ſich einer fremden, der franzöſiſchen Literatur zu, zog in ſeine Staaten und in ſeine nächſte Umgebung die auserleſenſten Köpfe jener Nation und ſprach die fremde Sprache lieber als die eigene. Welch' ein Licht mußte es bei den Zeitgenoſſen auf ſie werfen, wenn der Erſte und Beſte ſeiner Zeit ſie verachtete! Von Seiten der deutſchen Gelehrten geſchah das nur irgend Mögliche, das feine Netz, womit die Franzoſen den König umſponnen, zu zerreißen. Kein Kunſtgriff gelang; denn es waren nur Fliegen, die ſich in dem Netze fingen. Als man ſpäter den alten Gellert dem Könige vorſtellte, damit er die Ehre der deutſchen Literatur vertheidige, und dieſer ſeine Fabel „den klugen Maler in Athen" vor Sr. Majeſtät zu deklamiren die Ehre hatte, nannte ihn der König zwar „le plus raisonnable de tous les savants allemands," aber dennoch blieb es beim Alten. Faſt erſcheint es als Ironie, daß bald darauf Gellert vom Prinzen von Preußen den Schimmel zum Geſchenk erhielt, der in der Schlacht bei Freiberg geritten worden; man darf dieſen Schimmel nur im bildlichen Sinne, als Pegaſus, nehmen. Selbſt der Adlerſchwung der drei erſten Geſänge des Klopſtockſchen Meſſias hatte nicht bis zum Throne durchdringen können. Später, als Leſſing in Berlin den Boden

der deutſchen Literatur durchfurchte und das Unkraut herausharkte, nahm der König auch von dieſem ihm ſehr verwandten Geiſte keine Notiz. Klagen wir den großen König nicht an, daß er ſich einer bereits fertigen, in ſich abgeſchloſſenen Literatur, der franzöſiſchen, zuwandte, und je nach der hohen Bildung ſeines Geiſtes den erſten kümmerlichen Entwickelungsgraden ſeiner vaterländiſchen Literatur keine Theilnahme ſchenkte. Der indirekte Einfluß, wie ſchon geſagt, iſt nicht zu verkennen: dem gerechten Verdruſſe der Literatoren, dem großen Repräſentanten der Bildung des Jahrhunderts nicht zu genügen, und dem gerechten Stolze, ſich dem Könige würdig zu zeigen, iſt es zuzuſchreiben, wenn manche Frucht eher reifte, als es ſonſt wohl geſchehen wäre.

Um das Jahr 1740 ſtehen in der literariſchen Welt Deutſchlands zwei Parteien mitten im Feuer des Kampfes — die Gottſchedianer und die Bodmerianer, oder die Leipziger und die Schweizer. Der Apfel des Streits war, die Kritik des Schönen auf Grundſätze zurückzuführen.

Gleich hier, ſehen wir, treten die Pole des Gegenſatzes im Schönen einander ſchroff gegenüber. Dieſen Kampf der Leipziger und der Schweizer, den man oft ſehr mit Unrecht einen nutzloſen genannt, müſſen wir als den erſten Anſatz der Entwickelung unſerer großen Epoche betrachten. Das Heraustreten der Pole des Gegenſatzes, und lägen dieſe bei ihrem Auslaufen auch noch ſo weit auseinander, iſt die Vorbereitung ihres Zuſammenſchluſſes. Freilich iſt man weit entfernt, auch nur zu ahnen, das Kunſtſchöne ſei die Harmonie des Idealen und des Realen, des Gedankens und ſeiner ſinnlich angeſchauten Exiſtenz; aber von der Atmoſphäre einer Zeit umgeben, in der ſchon die Potenz zu

dem Siege jener Harmonie, ſo zu ſagen noch als abſtrakter Stoff, lag, wirkten die Hauptrepräſentanten auch unbewußt zur Erreichung jenes Zieles.

Beide Schulen, die Gottſchediſche und die Bodmerſche, in ihrem Streben, die Kritik des Schönen auf Grundſätze zurückzuführen, gingen von den beiden Seiten aus, die, harmoniſch verbunden, das Weſen der Schönheit ausmachen; eine jede Schule aber ging von einer Seite aus. Bei Gottſched fällt das Schlaglicht auf die reale Seite, bei Bodmer auf die ideale Seite. Aber auch dieſer Einſeitigkeit ſind ſie ſich nicht bewußt; beide Richtungen werden nur der Ahnung nach von beiden vertreten. Gottſched ahnt nur, daß das ſinnlich Wirkliche, das begränzt Individuelle, eine berechtigte Seite des Kunſtſchönen ſei, und er faßt dieſes in ſeiner denkbar hohlſten Seichtigkeit; die platteſten Gemeinplätze des conventionellen Lebens ſind ihm Muſenſitze. Bodmer auf der anderen Seite ahnt nur, daß das Ideale zu ſeinem Rechte kommen müſſe; geräth aber hier in eine ähnliche Abſtraktion wie Gottſched, nur nach der anderen Seite, indem er das Wunderbare, das Phantaſtiſche, körperloſe Allgemeinheiten dem Genius anpreiſ't. Erinneren wir uns der Momente des an die Spitze geſtellten Princips, ſo finden wir bei Gottſched, da er auf der Seite der realen Weltanſchauung ſteht, die Richtung auf das Beſondere, Einzelne, Subjektive, das er uns ſtets in hohlſter Einſeitigkeit vorführt, baar allen Zuſammenhanges mit allgemeinen, idealen Mächten. Bei Bodmer dagegen, da er auf der Seite der idealen Anſchauung ſteht, finden wir die Richtung auf das Allgemeine, auf allgemeine Intereſſen der Menſchheit, und ſehr charakteriſtiſch, da ſeine Tendenz eine abſtrakte iſt, greift er meiſt in eine für die Kunſt abſtrakte Sphäre, in die Religion als ſolche. Er ſtellt

bibliſche Geſchichten dar, ohne eben Anderes zu geben als — bibliſche Geſchichten.

Joh. Chriſtoph Gottſched, 1700 — 1766.

Joh. Jakob Bodmer, 1698 — 1783.

Gottſched kommt aus Oſtpreußen im Jahre 1724 nach Leipzig, fungirt zunächſt als Hauslehrer in einflußreichen Familien, durch deren Vermittelung er den Katheder beſteigt, 1730 die außerordentliche und 1734 die ordentliche Profeſſur der Weltweisheit und Dichtkunſt erhält. Seine nächſte Thätigkeit eröffnet er mit einer Wochenſchrift „die vernünftigen Tadlerinnen" (Halle 1725) ſeit 1727 in „der Biedermann" umgetauft. Ein wirkliches Verdienſt erwarb ſich Gottſched auf dem Felde der deutſchen Sprache und Grammatik, ſehr charakteriſtiſch, da bei ihm das Schlaglicht auf das nur Mechaniſche, Formelle fällt. Hier ſpielt er den Auskehrer, der die deutſche Literatur von den vielen fremdländiſchen Ausdrücken ſäubert. Dieſes freilich rein äußerliche Verdienſt, die Sprache von der damals eingeriſſenen ſchimpflichen Miſcherei befreit zu haben, darf ihm doch nicht gering angerechnet werden. Seine „Deutſche Sprachkunſt nach den Muſtern der beſten Schriftſteller" erlebte von 1748 — 1762 fünf Auflagen. Seine „Redekunſt" erſchien zuerſt 1728.

Ein minder glückliches Feld ſeiner Thätigkeit iſt das der literariſch kritiſchen Hiſtorie. Hier ſuchte er auf den Geſchmack zu wirken, kaum in anderer Weiſe als ein Wirth mit dem Speiſezettel zur Hand dieſen und jenen Leckerbiſſen empfiehlt. Hierher gehören Werke wie: „Beiträge zur kritiſchen Hiſtorie der deutſchen Sprache, Poeſie und Beredſamkeit" (1732—1744. 8 Bände), ſein „Neuer Büchersaal der ſchönen Wiſſenſchaften und freien Künſte" (1745 — 1754. 10 Bde.), ferner „Das Neueſte aus der anmuthigen Gelehr-

ſamkeit" (1751 u. ſ. w. 12 Bände) und ſein „Nöthiger Vorrath zur Geſchichte der deutſchen dramatiſchen Dichtkunſt ſeit 1450" (1757—1765 2 Bände). Dieſe Werke zeugen von einem großen Fleiße, der das Vorhandene ſammelt; was Gottſched aus eigenem Geiſt hinzuthut, iſt eitel ſeicht und geſchmacklos.

Durch ſeinen „Verſuch einer kritiſchen Dichtkunſt" (1729 zuerſt, 1742 dritte Auflage mit der Vorrede gegen Breitingers kritiſche Dichtkunſt) wollte er die Kunſtausübung fördern, indem er von dem Grundſatze ausging, daß man ein Gedicht könne machen lernen.

Daß ſich Gottſched auch als Dichter gezeigt, kann man ihm am Wenigſten vergeben, oder, wenn man will, man kann es ihm am eheſten vergeben, denn er wußte nicht, was er that. Hier iſt vor Allen ſein Trauerſpiel „Der ſterbende Cato" zu nennen. Er wußte nicht, was er that, als er dieſes Trauerſpiel für das beſte Drama hielt, denn er hielt es wirklich dafür. Mit der Theaterdirektrice Caroline Friederike Neuber in Leipzig († 1763) verſchwor er ſich gegen den plumpen Geſellen, den deutſchen Hanswurſt, deſſen einziger Witz darin beſtehe zu prügeln, und im Jahre 1737 wurde der deutſche Hanswurſt durch einen öffentlichen Akt von der Leipziger Bühne verwieſen, und die Bretter donnerten bald unter dem falſchen Kothurn des „ſterbenden Cato". Dieſer Cato hat von 1732—1757 10 Auflagen erlebt, aber dennoch theilte er mit dem mißhandelten Hanswurſt das Loos des Schönen auf der Erde. Kein „Auszug aus Batteux' einzigem Grundſatz der Nachahmung für die ſchönen Künſte" (1754), keine „deutſche Schaubühne nach Regeln und Exempeln der Alten" (1741) — Werke, die Gottſched im Sinne ſeiner Muſe ſchrieb — konnten dieſen Cato ſeinem

Schickſale entreißen. Hier ſprach die Kritik das ceterum censeo — und ein Cato fiel. — Gottſcheds Gedichte, die ſein Schüler Schwabe 1736 herausgab, ſind nur Gelegenheitsgedichte meiſt auf wichtige Lebensmomente hochgeſtellter Perſonen, wobei er nie unterläßt, je nach dem Zuge ſeiner realen Richtung, in die Einzelnheiten bis auf's Kleinſte einzugehn. Fürſten, Grafen, Barone, hochgeſtellte Beamten, denen etwas Wichtiges, natürlich mußte es erfreulicher Art ſein, begegnete, waren ſicher, oder vielmehr nicht ſicher, von ihm angeſungen zu werden.

Hier der Titel der 24. Ode als Beiſpiel für jedes ſeiner Gedichte: „Als Herr Franz Ludwig, des H. R. Reichs Graf zu Oettingen, und des hohen Domcapitels zu Augspurg Canonicus, im Jahre 1734, den 12. Mai auf der Univerſität Helmſtedt den Doctorhut erhielt.“ Die Art und Weiſe, wie der Herausgeber dieſer Gedichte, die wohl fühlbare Armſeligkeit der Sammlung zu entſchuldigen ſucht, iſt zu ſpaßhaft und zu ſehr bezeichnend für die Seichtigkeit der ganzen Gottſchedſchen Sippſchaft, als daß hier nicht eine Probe derſelben ihren Platz finden ſollte. So heißt es in der Schwabeſchen Vorrede:

„Ein Heldengedichte hierinnen ſuchen zu wollen, würde, meinem Bedünken nach, wohl ein wenig zu viel ſein. Ich kann Dich aber, mein Leſer! verſichern, daß der Herr Gottſched ehemals auf ein ſolches Gedichte geſonnen hat, welches den Regeln deſſelben gemäß wiewohl nicht eine eigentliche Epopee, werden ſollte. — Es wird Dich nicht wenig Wunder nehmen, geliebter Leſer! daß Du hier den Titel Schäfergedichte nicht gewahr wirſt. Wundere Dich aber darüber nicht. Du weißt, daß ein Dichter die Natur zum Vorbilde hat, und nur deren Schönheiten nachzuahmen ſucht. Wo zeigt aber jetzt die Natur das alte Schäferleben? Wo

herrſcht die Unſchuld, die darinnen vorkommen ſoll? Wo iſt die güldene Freyheit, die reine Liebe und die tugendhafte Einfalt, die das Weſen derſelben ſind? Wie kann nun ein Dichter das wieder vorſtellen, was er nirgends mehr erblickt? Gebt uns erſt das alles wieder, dann wollen wir euch Schäferlieder genug ſingen: Itzt verzeiht es uns nur, daß wir euch mit keinen Hirngeburten unterhalten, denen Ihr doch nicht ähnlich ſein wollt. — Am meiſten wird man ſich wundern, daß der Titel, Satiren, nirgend in die Augen fällt. Ach! geliebter Leſer! fürchteſt Du Dich nicht, daß Du Dich nach ſolchen umſiehſt? Das bloße Wort klingt uns ja ſchon ſo erſchrecklich, daß man es kaum ausſprechen hören kann. Weg, weg damit! Wenn ich mich gelüſten laſſe, dergleichen herzuſetzen, ſo könnte ich gar bald in den Verdacht gerathen, ich müßte ſelbſt in einer ſolchen Strafſucht ein Vergnügen ſuchen. Aber das ſei ferne! Meine eigene Balken lehren mich des andern Splitter mit Geduld ertragen." — Damit ſoll der gänzliche Mangel an allem objektiven Inhalte entſchuldigt, und die troſtloſe Breite einſeitig ſubjektiver Gemeinplätze gerechtfertigt ſein.

Gottſched gegenüber betrachten wir, als den Repräſentanten einer anderen Richtung, den Schweizer Joh. Jakob Bodmer, der ſich 1725, nach langem Schwanken in Bezug auf ſeinen Beruf, als Profeſſor der helvetiſchen Geſchichte in Zürich feſtſetzt. Mit ihm zugleich muß als Repräſentant der verfochtenen Richtung ſein Freund Joh. Jakob Breitinger (1701 — 1776) genannt werden, der gleichfalls in Zürich, als Lehrer der alten Sprachen, wirkte. Doch richtete ſich beider Thätigkeit ſehr bald auf Literatur ausſchließlich.

Das erſte öffentliche Organ ihrer Anſichten war, den ver-

nünftigen Tadlerinnen" Gottſched's gegenüber, die von Beiden herausgegebene Zeitſchrift „die Discourſe der Maler" von 1721 — 23, ſpäter fortgeſetzt unter dem Titel „der Maler der Sitten". Hier ſchon zeigt es ſich, daß ſie mehr auf die ideale Seite des Kunſtprincips dringen.

Vor allen aber bekundet dies Bodmer's verhängnißvolle Ueberſetzung von Milton's verlorenem Paradieſe (1732). Dieſe Ueberſetzung iſt als die erſte That von weitreichendem Einfluſſe zu bezeichnen, die ſich in der deutſchen Literatur hervorthut. Sie wird der eigentliche Apfel des Zanks; an ſie knüpft ſich in organiſcher Folge die Erſcheinung Klopſtock's.

John Milton, der von 1608 — 1674 lebte, iſt ein Dichter von hoher religiöſer Begeiſterung und ſtrenger Sittlichkeit, mit dem Hauptpathos, die Welt des Ueberſinnlichen darzuſtellen. Dieſe Sympathie theilen die Schweizer. Gleichzeitig erſcheinen 1740 folgende Schriften in Zürich: Der Gottſchediſchen kritiſchen Dichtkunſt gegenüber eine kritiſche Dichtkunſt von Breitinger unter dem Titel: „Johann Jakob Breitinger's kritiſche Dichtkunſt. Worinnen die poetiſche Malerei in Abſicht auf die Erfindung im Grunde unterſucht und mit Beiſpielen aus den berühmteſten Alten und Neueren erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführt von Johann Jakob Bodmer". In demſelben Jahre folgend „J. J. Breitingers Fortſetzung der kritiſchen Dichtkunſt, worinnen die poetiſche Malerei in Abſicht auf den Ausdruck und die Farben abgehandelt wird, mit einer Vorrede von J. J. Bodmer". Dazu Bodmer's „Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poeſie und deſſen Verbindung mit dem Wahrſcheinlichen", einer Schrift, worin Milton gegen franzöſiſchen Tadel in Schutz genommen wird. Auch erſcheint, gleichfalls 1740, „J. J. Breitinger's

kritiſche Abhandlung von der Natur, den Abſichten und dem Gebrauche der Gleichniſſe. Mit Beiſpielen aus den Schriften der berühmteſten alten und neuen Scribenten erläutert. Durch J. J. Bodmer beſorget und zum Druck befördert". Dazu 1741 „J. J. Bodmer's kritiſche Betrachtungen über die poetiſchen Gemälde der Dichter. Mit einer Vorrede von J. J. Breitinger".

In dieſen und in ferneren Schriften der Schweizer, als in der „Sammlung kritiſcher, poetiſcher und anderer geiſtvoller Schriften zur Verbeſſerung des Urtheils und Witzes in den Werken der Wohlredenheit und der Poeſie" (1741), in den „kritiſchen Betrachtungen zur Aufnahme der deutſchen Schaubühne" (1743), in den „kritiſchen Briefen" (1746), in den „neuen kritiſchen Briefen über gantz verſchiedene Sachen von verſchiedenen Verfaſſern" (1749), in dem „Archiv der ſchweizeriſchen Kritik" (1768, mit dem erſten Bändchen vollſtändig) — in allen dieſen Schriften iſt, wie es zum Theil ſchon die Titel andeuten, das Streben der Schule nach einem freieren Kunſturtheile niedergelegt. Das flüſſige Element des geiſtigen Inhalts (des Idealen) ſoll die ſtarre Form, auf die Gottſched einſeitig bringt, beleben. Dies iſt die Fahne, auf die die Schule der Schweizer ſchwört; nur iſt zu bemerken, daß in der Hitze der Polemik das Extrem ſich herausſtellt: der einſeitig formellen Richtung Gottſched's ſteht bald die einſeitige Vertretung des Inhalts, d. i. des abſtrakt Idealen, von Bodmer's Seite gegenüber.

Auch Bodmer haben wir als Dichter zu betrachten. Allein nennenswerth iſt ſeine „Noachide", ein, Klopſtocks Meſſias nachgebildetes, religiöſes Epos, worin ſich der Leſer, wie Noah in der Arche, nur von Waſſer umgeben ſieht. Das Gedicht erſchien zuerſt unter dem Titel „Noah, ein Heldengedicht" Frankfurt und

Leipzig 1750. Sulzer beſorgte eine Ausgabe (Berlin 1765) unter dem Titel „Noachide". Die letzte von Bodmer ſelbſt beſorgte Ausgabe Baſel 1781. In der „Calliope" (Zürich 1767) erzählt er meiſt bibliſche Geſchichten in Klopſtocks Manier. Die kritiſchen Lobgedichte in gereimten Verſen (Zürich 1747 zweite Auflage 1754) handeln von den Verdienſten einiger Dichter kaum in anderer Weiſe als in den kritiſchen Briefen ihrer Erwähnung geſchieht. Kaum nennenswerth ſind die theatraliſchen Werke von Herrn Bodmer Profeſſor in Zürich (Lindau im Bodenſee 1768). Was Bodmers übrige poetiſche Thätigkeit betrifft, ſo kann man einen vorläufigen Schluß machen, wenn man erfährt, daß die derartigen Produkte nicht in der Glut der Phantaſie, ſondern in der Hitze des Gallenfiebers entſtanden. Hierher gehören die „Leſſingiſchen unäſopiſchen Fabeln, enthaltend die ſinnreichen Einfälle und weiſen Sprüche der Thiere" (Zürich 1760) — gegen Leſſings Fabeln gerichtet — „Der Hungerthurm in Piſa" 1769, worin er dramatiſch Gerſtenbergs Ugolino parodirte. „Der neue Romeo" (1769) gegen Weiße's Romeo und Julie gerichtet.

Werfen wir noch einen Blick auf die Anhänger beider Parteien, ſo treffen wir zunächſt auf Gottſched's Seite ſeine Gemahlin, Louiſe Viktorie Adelgunde Gottſched, geb. Kulmus (1712—1762). Sie hat weniger als literariſche Amazone mitgefochten, als vielmehr die vielen Kämpfe, und vielen Niederlagen mitgelitten. Sie ſchrieb ein Trauerſpiel „Panthea" (1751 in Wien aufgeführt) und ein Luſtſpiel „Die Hausmamſell". Ihre Gedichte gab ihr Mann 1763 heraus, ihre Briefe 1771 Frau von Runkel.

Eine glänzende Erfüllung der Gottſched'ſchen kritiſchen

Dichtkunſt iſt der Baron Otto von Schönaich (1725 — 1807). Als Gottſched Klopſtocks Meſſias unter der Kritik, d. h. unter ſeiner kritiſchen Dichtkunſt fand, griff er dieſen Schönaich auf, einen Mann, der ſchon bewieſen, daß er die Sprachkunſt Gottſched's zu ſchätzen wiſſe, und der als Baron zu einer großen Repräſentation wohl geeignet ſchien. Dieſen Schönaich veranlaßte Gottſched nach dem Kapitel von den Heldengedichten in ſeiner kritiſchen Dichtkunſt ein Epos zu ſchreiben. Das Werk hieß „Herrmann" oder das befreite Deutſchland (erſchien zuerſt Leipzig 1751) und ſollte nach Gottſcheds Meinung die mit allgemeinem Jauchzen aufgenommenen erſteren Geſänge des Meſſias aus dem Felde ſchlagen. Der Meiſter ſchrieb eine Vorrede zu dem Werke des Schülers, ſchrie eine feierliche öffentliche Krönung des Dichters aus, und legte den Lorbeer, da Schönaich nicht perſönlich anweſend ſein konnte, in die Hände eines ſtellvertretenden Freundes. — Dieſen Narrenaktus verfehlten die Gegner nicht mit einem allgemeinen Lachen zu begrüßen; Schönaich iſt von den Schweizern als „belorbeerter Baron" oft verſpottet worden. 1806 erſchien eine neue Ausgabe von Schönaich's Gedicht unter dem Titel: „Herrn Chriſtoph Ottens, Freiherrn von Schönaich, Lieutenants von der Kön. Poln. Churfürſtl. Sächſ. Reiterey, Kaiſerl. gekrönten Dichters, wie auch der kön. deutſchen Geſellſchaft zu Königsberg und Göttingen Ehrenmitgliedes, Domherrns an der biſchöflichen Kathedralkirche zu Alt-Brandenburg an der Havel: Herrmann, oder das befreite Deutſchland, ein Heldengedicht. Neue verbeſſerte und vermehrte Auflage. Nebſt einer Vorrede an's Licht geſtellt von Joh. Chr. Gottſcheden." Das armſelige Kleeblatt Schwabe, Triller, Schwarz hockte mit auf Gottſcheds Seite. Dieſe Dichterlinge ſah man erſt, als Breitingers kriti-

ſche Dichtkunſt erſchien, wie angeſchoſſene Haſen aufſpringen und die lächerlichſten Sprünge machen. Triller verewigte, wohl nur ſeines Namens wegen, ſeinen welthiſtoriſchen Vetter, den Köhler Triller in einer Epopöe „der Prinzenraub.“ Schwabe gab mit einer ſeichten Vorrede, wie ſchon erwähnt, Gottſched's Gedichte heraus, Leipzig 1736. Von 1741 an redigirte er „die Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes“, eine Monatsſchrift, die zunächſt den Zweck hatte, die Angriffe der Franzoſen, den deutſchen Witz betreffend, zurückzuſchlagen. Hier ſollten allerlei „wohlgerathene, kleine, flüchtige Stücke, proſaiſche und poetiſche, gedruckte und ungedruckte, falls ſie nur deutſch geſchrieben wären, zuſammengetragen, und hier dem Ernſte wie dem Scherze, ja ſelbſt der Galanterie, ohne Unterſchied der Zutritt geöffnet werden.“ Bodmer ſagte von dieſer ſchwabiſchen Monatsſchrift, daß ſie zwar die Leſer hätte beluſtigen ſollen, aber nur die Verfertiger und Sammler beluſtigt hätte.

Auf Bodmers Seite, oder doch überhaupt gegen Gottſched wirkten beſſere Kräfte. Jakob Emanuel Pyra (1715—1744) ſchrieb 1743 einen „Erweis, daß die Gottſchedianiſche Sekte den Geſchmack verderbe.“ Dieſe Schrift gab eigentlich den erſten Anſtoß zu all dem beißenden Spott, der ſpäter hageldicht auf Gottſched herniederfuhr. Neben Pyra iſt ſein Freund, Samuel Gotthold Lange, zu nennen (1711—1781). Beider reimloſe Gedichte gab Bodmer 1745 unter dem Titel: „Thyrſis und Damons freundſchaftliche Lieder“ heraus. Lange's Ueberſetzung des Horaz (1752) erlag der Kritik Leſſing's. Treffende Pfeile ſchoß der Satiriker Liskow (1701—1760) auf Gottſched und ſeine Schule ab. In dieſem Schriftſteller iſt ſchon das Wetterleuchten der ſpäteren großen Proſaepoche zu bemerken. Auch

ein ehemaliger Schüler Gottsched's, Johann Christoph Rost (1717—1765) geißelte den Gefeierten in dem „Vorspiel in 5 Gesängen" (Dresden 1742. Bern 1772), das Gottsched's Streitigkeiten mit der Theaterdirektrice Neuber zum Inhalte hat. In der „Epistel des Teufels an Gottsched, Kunstrichter der Leipziger Schaubühne" (Dresden 1754) erreichte der Spott die bedenklichste Höhe. Andere Gegner, die besonders die Schwächen der deutschen Sprachkunst beleuchteten, waren Dommerich, Meier, Heinze.

Schweizerische Streitschriften von einiger Bedeutung, meist anonym, sind: „Kritische Betrachtungen und freie Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern 1743". Diese Schrift enthält: 1) Die vierte Auflage des Rost'schen Vorspiel's. 2) Lob der angenehmen Nachlässigkeit und der glücklich auffahrenden Hoheit in Herrn Gottscheds übersetzter Iphigenie. 3) Durchgängige Kritik über den fünften Aufzug der Iphigenie nach Herrn Gottsched's Uebersetzung. 4) Von der innerlichen Beschaffenheit des mechanischen Originalstücks von dem deutschen Cato. 5) Kritische Betrachtungen über einige Auftritte der vom Hern Professor Gottscheden übersetzten Iphigenie des Racine."

Vor allen wichtig ist die „Sammlung der Zürcherischen Streitschriften zur Verbesserung des deutschen Geschmacks wider die Gottschedische Schule von 1741 — 1744. Vollständig in 12 Stücken. Neue Ausgabe in drei Bänden Zürich 1753. Hierin: „Genaue Prüfung der Gottschedischen Uebersetzung Horazens von der Dichtkunst." „Herren Johann Christoph Gottscheds, der Weltweish. und Dichtk. öffentlicher Lehrer zu Leipzig.

Seltſame Vorrede zu ſeinem eigenen drei mal wiederholten Verſuche Einer Kritiſch. Dichtkunſt für die Deutſchen. Um weiterer Ausbreitung willen abſonderlich aufgeleget und mit gründlichen Anmerkungen über die Kunſtmittel des Vorredners verſehen von Wolfgang Erlenbach, Conrect. (Bodmer) Zürich 1742 drei Monate nach der erſten Ausgabe". Ferner die Streitſchrift „Vertheidigung der ſchweizeriſchen Muſe Herrn Dr. Albrecht Hallers" Zürich 1744. Anhang zum erſten Stücke des ſechsten Bandes der Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften und der freien Künſte. Worin unterſucht wird: Ob der Herr Magiſter X. Y. Z. in Leipzig wol auch fähig ſei eine Critik über die deutſche Ueberſetzung des Sophokles zu verfertigen. Leipzig 1761. An Seine Kunſtrichterliche Oberherrlichkeit Herrn Magiſter X. Y. Z. in Leipzig". Ferner „Ankündigung einer Dunciade für die Deutſchen nebſt dem verbeſſerten Hermann" (Schönaich's). Ein plumper Angriff iſt „Gottſched, ein Trauerſpiel in Verſen oder der parodirte Cato" Zürich 1765.

Gottſched beobachtete zuletzt auf alle dieſe Angriffe ein fürchterliches Stillſchweigen; er mußte die Hetze dulden, da er ſeine Pulver verſchoſſen hatte. Die Zeit war vorüber, wo er Andersgeſinnte, wie ſeinen Bedienten in Goethes Gegenwart, ohrfeigen konnte. Die Jugend war ſo frech geworden, daß ſie Gleiches mit Gleichem zu vergelten, jeden Augenblick bereit war. Gellerts junge Kraft äußerte ſich auf der Univerſität. Baumgartens verhängnißvolles Werk (aesthetica 1750) erſchien, für Gottſched's kritiſch philoſophiſche Wirkſamkeit der Nagel zum Sarge. Als nun gar Leſſing, der beſte kritiſche Scharfſchütz, auf ſeine Poſitionen feuerte — da zog er ſeine Fahne ein und verſchloß ſich in den bombenfeſten Kaſematten ſeiner Eitelkeit.

Den eigentlichen Streit betreffend, ſo begann dieſer, als Bodmer's Milton unter dem Titel: „Johann Milton's Verluſt des Paradieſes, ein Heldengedicht in ungebundene Rede überſetzt" erſchien. Anfangs ahnte man nicht, daß ſpäter gerade dieſer überſetzte Dichter und ſeine Weltanſchauung die Angel des Streits ſein werde. Gottſched äußerte ſich zuerſt nicht mißfällig über dieſen Milton, einige Seitenhiebe auf die Reimloſigkeit und einen ſolchen Helden wie Satan abgerechnet. Später aber verwarf er die ganze Milton'ſche Poeſie und beleidigte dadurch Bodmern, deſſen Gott der engliſche Dichter war. Als nun Gottſched ſich ſo weit vergaß, von ſeinem literariſchen Dreifuße herab die Prophezeiung auszuſprechen, nie werde dieſer Milton'ſche Weg in Deutſchland weiter betreten werden, und ihn darauf das Erſcheinen der drei erſten Geſänge des Klopſtock'ſchen Meſſias (1748) auf das Glänzendſte Lügen ſtrafte, da trieb er ſich, der idealen Richtung der Schweizer gegenüber, immer mehr in die Einſeitigkeit des ſeichteſten Realismus, ſo daß ihn zuletzt Alles ärgerte, was nur irgend den Hauch eines geiſtigen Aufſchwungs athmete.

Im Rechte war er, wenn er die Wortbildungen und die Konſtruktionen der Züricher tadelte, wenn er ihren Dialekt verwarf und ihre Provinzialismen zurückwies; im Unrechte aber der Zukunft gegenüber, wenn er die Sprache angriff, worin ſich der Geiſt zu befreien ſuchte von den lange getragenen fremden Feſſeln, worin ſich recht eigentlich die Morgenröthe ankündigte, in der Klopſtock als Lucifer der Zukunft leuchtete. Ihn ärgerten die unbedeutendſten Worte. Einige derſelben hat er öffentlich zum Beſten gegeben, es ſind die entſetzlichen Worte: „Das Jauchzen — das ewige Schaffen — das Entlocken, Schmecken

und Fühlen — die Sympathien — der Seraph — der Busen — das Zuweinen — die Melancholie — das Aufwallen — das Große — die Sphären — die Scenen — die Majestät — das Schöpferische — die heilige Feier — unbewußt — Phantasie — unentwickelt — die Mitternacht — das Jugendliche — das Umgaukeln — das Malerische — vor allen aber das furchtbare Wort — Lächeln.

Welche Meinung Gottsched vom künstlerischen Schaffen hatte, zeigt die Vorrede zur dritten Auflage seiner kritischen Dichtkunst, worin er die Breitingersche Dichtkunst deßhalb tadelt, weil man aus ihr keine Ode oder Cantate u. s. w. werde machen lernen; während die seinige Anfänger in den Stand setze, alle Gattungen auf eine untadelige Weise zu verfertigen. Wer, fügt er später hinzu, die Breitingersche Dichtkunst in der Absicht kaufen wolle, um diese Arten der Gedichte daraus abfassen zu lernen, der würde sich sehr betrügen und sein Geld hernach zu spät bereuen.

Hier eine Probe der Gottschedischen Kunstkritik aus der „Abhandlung von dem Bathos in den Opern", die dem von Schwabe 1734 herausgegebenen „Anti-Longin, oder der Kunst in der Poesie zu kriechen" beigefügt ist. Es ist von Postels Iphigenie die Rede. Gottsched schreibt:

„Gleich im ersten Auftritte, wo man in zweien Gezeltern bei anbrechender Morgenröthe die Clytemnestra und Iphigenia schlafen sieht, hebt Anaximenes, der letzteren Liebhaber, so an zu seufzen:

Halt ein, holdseligs Morgenroth!
Brich nicht zu früh aus deinen Rosenzimmern.

Wir wollen nicht fragen, ob der Liebhaber klug handle,

daß er ſo nahe bei dem Bette ſeiner Geliebten zu ſingen anfängt, da er doch haben will, daß Morpheus ſeinen Schlummer noch ausbreiten und ſeiner Liebſten Augen einnehmen ſolle. Des Morgens pflegt man ohnedem nur zu ſchlummern, und von dem geringſten Laute zu erwachen. Ich frage nur vor's erſte, warum das Morgenroth Zimmer haben müſſe? und vor's andere, warum dieſelben Roſenzimmer heißen? Aurora zwar, als eine Göttin, könnte zur Noth ein Zimmer haben, wenn es dergleichen am Himmel gäbe; der uns wohl von den Alten als ein offener, freier Pallaſt, aber niemals als ein Kloſter mit Zellen beſchrieben wird, darin jeder Gott und jede Göttin ihren eigenen Aufenthalt hätten. Geſetzt aber dieſes wäre, was geht dies das Morgenroth an? Iſt dieſes bei uns Deutſchen auch der Name einer Göttin? Muß denn eine hellrothe oder goldgelbe Farbe ein Zimmer haben, darin ſie wohnet? Zweitens ſoll das Roſenzimmer ohne Zweifel ein rothes Zimmer bedeuten. Allein der Ausdruck iſt nicht richtig. Denn wie wäre es, wenn ich ein Tulpenzimmer, ein Nelkenzimmer, ein Veilchenzimmer ſagte? würde dieſe Zuſammenſetzung auch irgend ein buntes, gelbes oder blaues Zimmer zu verſtehen geben? Ich zweifle ſehr daran. Man würde an ein Zimmer denken, darin Tulpen, Nelken u. ſ. w. befindlich wären. Das kann man aber von den öſtlichen Theilen des Himmels wohl nicht ſagen, daß daſelbſt lauter Roſen wüchſen: zumal da die Farbe der Morgenröthe mit der roſenrothen nicht die geringſte Aehnlichkeit hat." —

Unverkennbar dagegen bringen Bodmer und Breitinger auf

das von Gottſched und ſeiner Schule verkannte Recht der Phantaſie. Schon die äußere Bezeichnung der Gegenſtände, die ſie abhandeln wollen, deutet die Richtung auf das Ideale an, und an vielen Punkten wird prophetiſch ausgeſprochen, was ſpäter ſich erfüllte. Mit dieſem ſtarken Pathos wird Gottſched nachhaltig angegriffen. Einen Beweis liefern die meiſten Stücke der „Zürcheriſchen Streitſchriften"; ſo im erſten Bande die wirklich witzige „Nachricht von gelehrten Sachen", worin die Schwabeſchen Beluſtigungen des Verſtandes und Witzes angezeigt werden. Die Nachrichten ebendaſelbſt von dem Urſprunge der Kritik bei den Deutſchen zeugen von einer richtigen Würdigung des Gottſchediſchen Standpunktes und ſprechen es deutlich aus, daß es ſich, die Kunſtkritik betreffend, darum handle, „tiefer zu gehen als die bloße Mechanik des Verſes und der Versarten zu unterſuchen", eine Bemerkung, die Gottſched freilich mache, aber in der That wenig zur Erfüllung des anerkannten Bedürfniſſes beitrage.

Ein Beiſpiel der Zürcheriſchen Denk- und Schreibart entnehmen wir dem zweiten Bande der Streitſchriften aus der Abhandlung: „Von dem wichtigen Antheil, den das Glück beitragen muß, einen epiſchen Poeten zu formiren." Während Gottſched in ſeiner kritiſchen Dichtkunſt von dem Heldengedichte kaum mehr als eine kahle Aufzählung des in dieſer Gattung Vorhandenen beizubringen weiß (er geht ſchon ſehr tief, wenn er die moraliſche Wahrheit (Idee) der Ilias darin zu finden meint", daß Mißhelligkeit verderblich ſei; die Eintracht aber überaus zuträglich", oder wenn er behauptet, Homer wolle in ſeiner Odyſſee „den Griechen beibringen, daß die Abweſenheit eines Hausvaters oder Re-

genten üble Folgen nach ſich ziehe; ſeine Gegenwart aber ſehr erſprießlich ſei") — ſo laſſen ſich die Schweizer alſo vernehmen:

„Wenn durch einen Landesüberfall oder Eroberung und Be„zwingung die Geſtalt der Dinge ganz und gar verkehret; oder „wenn die Ureinwohner und erſten Anbauer eines Landes mittelſt „Polizei und guter Verfaſſungen aus einem Stand der Unwiſſenheit „und Barbarei zu Reichthum und Macht gelangen, alsdann werden „die Stufen des Anwachſes merklich: wir können dann alle Dinge „im Wachſen ſehen, geſtalt der Genius und die Seele ſelbſt des Vol„kes ſich zu höhern Dingen und einer edleren Art der Sitten erhebet."

„Es iſt ein Glück für einen Poeten in dieſen Zeiten geboren „zu ſein. Er ſieht dann Städte geplündert, die Männer durch „das Schwert fallen und die Weiber zu Sklavinnen gemacht. „Er ſieht ihre hoffnungsloſen Angeſichter und flehenden Stellungen, „höret ihr Trauern über ihre erſchlagenen Ehegatten und ihre Bitten „für ihre Kinder. Er ſieht ferner Städte, die mit Frieden geſegnet, „und von der Freiheit belebt ſind, die ſtarke Commercien treiben, und „an Reichthum zunehmen. Wenn er für ſeine Perſon nicht in „die Händel verwickelt iſt, ſo daß ſeine Aufmerkſamkeit nicht zer„ſtreut wird, ſo kann er die mannigfaltigen Schauſpiele durch„wandeln und ſie mit aller Muße beobachten. Dann wird's für „ihn ein lehrreicher Anblick ſein, wenn er eine Colonie von Land „führen, eine Stadt in Grund legen, Polizei und Ordnung ver„faſſen ſieht, wo nichts, was zur Sicherheit des Volkes dienen „mag, aus der Acht gelaſſen wird. Dergleichen Scenen geben „weite, ausgedähnte Durchſichten, die dabei ganz natürlich ſind, „inmaßen ſie die unmittelbare Wirkung der großen Mutter der „Erfindung ſind, nehmlich der Nothwendigkeit, die dann in ihren „jugendlichen und ungelernten Verſuchen begriffen iſt."

Mit ſolchen Geſinnungen konnte es die franzöſiſche Literatur nicht ſein, der die Schweizer ſich zuwandten. Bodmer pries die engliſche Literatur, und iſt hier unzweifelhaft der Wegweiſer für die ſpätere Generation, die dieſen Weg bis zu Shakſpeare hin verfolgte, an dem unſere edelſten Geiſter erſtarkten.

Von Bodmer iſt noch zu ſagen, daß alle diejenigen von ihm gefeiert wurden, in deren Kunſtcharakter die überſinnliche Färbung vorwaltete. Ein deutlicher Beweis, daß ihm nur die Sache galt, iſt ſein neidloſes Verfahren gegen Klopſtock, den er wie ein Kleinod in Zürich wahrte. Wieland in ſeiner erſten ſentimentalen Periode war bei Bodmer wohlgelitten, und ſchon Haller war von Breitinger geprieſen worden. Wie Bodmer wandten ſich alle hier genannten Dichter der engliſchen Literatur zu. Klopſtock ſetzte ſich in Beziehung zu Milton, Wieland zu Shakſpeare.

Auf der andern Seite ſchwur Gottſched und ſeine Schule auf die Fahne der franzöſiſchen Klaſſiker, deren Formdespotismus dem hier feſtgehaltenen Principe eines einſeitigen Realismus zumeiſt entſprach.

Wir betrachten alſo den langen Streit der Leipziger und der Züricher nicht als einen nutzloſen, nur belachenswerthen, wie er meiſt iſt angeſehen worden, ſondern vom hiſtoriſchen Standpunkte einer organiſchen Entwicklung faſſen wir ihn als die erſte Grundlage, auf der ſich der koloſſale Bau unſerer großen Literaturepoche erheben konnte.

Die verſchiedenen Darſteller dieſes Kriegs, unter denen Manſo im achten Bande der Nachträge zu Sulzer das vollſtändigſte Material liefert, haben, ſo ſehr ſie ſich auch in ihren Reflexionen dagegen ſträuben, die auf dieſem Gebiete vorkom-

menden Einzelheiten eben nur in ihrer Vereinzelung betrachtet; haben ſie nicht auf einer wiſſenſchaftlichen Grundlage aufgebaut. Dies iſt auch der Mangel der Literaturgeſchichte von Gervinus, was um ſo mehr zu beklagen, da das hiſtoriſche Material ſo trefflich zuſammengetragen iſt. Hier und da freilich erſetzt dieſen Mangel eine glückliche Divinationsgabe, wie, wenn wir nicht irren, Roſenkranz bemerkt; aber dies ſind vereinzelte Lichtblitze, wo der Verfaſſer, ihm ſelbſt wohl unbewußt, die Stoffe der Atmosphäre ſeiner Zeit athmen muß. Die Ordnung im großen Ganzen kann dadurch nicht gewonnen werden.

Es iſt hier verſucht worden, eine wiſſenſchaftliche Grundlage zu geben. Danach trafen beide Schulen, die Gottſchediſche und die Bodmerſche, in ihrem Hauptpathos zwar zuſammen, indem ſie die Kritik des Schönen auf Grundſätze zurückzuführen ſtrebten; aber das Centrum zu treffen, war einer kommenden Generation vorbehalten. Nur der Anſatz iſt von dieſem Standpunkte aus gemacht worden. Dieſer Anſatz beſteht darin, daß die beiden Seiten, die das Schöne zuſammenſchließt, von Beiden, den Zuſammenſchluß vorbereitend, einſeitig vertreten worden. Gottſched drang auf die eine, allerdings berechtigte, aber einſeitig berechtigte Seite im Kunſtſchönen, auf das Reale, das ſinnlich Wirkliche; ihm gegenüber drang Bodmer auf die andere, gleichfalls berechtigte, aber gleichfalls nur einſeitig berechtigte Seite im Schönen, auf das Ideale, das Allgemeine, Ewige. Bei Beiden traten die beiden Momente am weiteſten auseinander; daher ihr heftiger Streit — ſie wollten keine Vermittelung.

So findet ſich bei Gottſched, der allgemeinen geſchichtlichen Stellung gegenüber, in folgerechter Konſequenz ſeiner Kunſtan-

ſchauung die Richtung auf das Einzelſein, das Individuelle; bei Bodmer dagegen die Richtung auf das Allgemeine, auf Geſammtintereſſen der ganzen Menſchheit.

Vierte Vorleſung.

Tieferes Erfaſſen der Gegenſätze der Kunſtidee. Ueber Gottſched und Bodmer in organiſcher Folge hinausſtrebend: Hagedorns leichte Sinnlichkeit, Hallers ideale ſittliche Würde. Die ſächſiſche Schule mit ihrem Organ, den Bremer Beiträgen, als Verbretterin des bis dahin aufgeſchichteten Stoffes. Klopſtock. Das Weſen der drei Dichtgattungen des Lyriſchen, des Epiſchen und des Dramatiſchen. Frage, in welchen Gattungen ſich die Dichter der vorklopſtockſchen Periode zumeiſt bewegten. Der Idealismus Klopſtocks.

Wenn wir die Entwickelung des deutſchen Kunſtgenius vorzugsweiſe in den Repräſentanten und Spitzen, in denen ſich zunächſt der Fortſchritt darſtellt, verfolgen, ſo treffen wir nach Gottſched und Bodmer auf zwei literariſche Pole, deren Gegenſatz gleichfalls aus der ſich entwickelnden Kunſtidee ſelber muß erklärt werden.

Den erſten Anfang ächt kunſtſchöpferiſcher Thätigkeit in kleinen Formen und mit didaktiſchen Tendenzen machen:

v. Hagedorn und **v. Haller.**

1708 — 1754 1708 — 1777.

Frei vom Zwange der Schulen tauchen dieſe beiden am literariſchen Horizonte auf; vom Standpunkte unſerer Zeit freilich

ſchon umwölkt erſcheinend, damals aber in vollem Glanze und der Zukunft leuchtend. Ein weiterer Blick in den Organismus der literariſchen Epoche des Jahrhunderts belehrt uns indeß, daß beide Dichter nur äußerlich von den Schulen ſich trennten; ihre innere, organiſche Beziehung iſt nicht zu verkennen. Hagedorn dadurch die Verwandtſchaft mit Gottſched und ſeiner Schule erweiſend, daß ſeine künſtleriſche Thätigkeit eine einſeitig formelle, reale Färbung trägt; darin aber einen höheren Standpunkt behauptend, daß er das Reale nicht wie die Gottſchediſche Schule ſo ausſchließlich formell und mechaniſch faßt, ſondern ſchon ſo, daß daſſelbe ſich als die Erſcheinung eines inneren Weſens zu ſetzen anfängt; daß die Form einen idealen Schein ausſtrömt. Haller dadurch ſeinen organiſchen Zuſammenhang mit Bodmer und deſſen Schule erweiſend, daß ſeine künſtleriſche Thätigkeit eine einſeitig ideale Färbung trägt; dadurch aber den Bodmerſchen Standpunkt überflügelnd, daß er das Ideale, wenn auch noch vorwiegend in ſeinem gedanklichen Intereſſe erfaſſend, doch ſchon ſo vertritt, daß es ſich als das Weſen der ſinnlichen Erſcheinung (des Realen) zu offenbaren anfängt.

So beſteht der Fortſchritt darin, daß bei Hagedorn und Haller die Pole des Schönen näher zuſammenrücken als bei Gottſched und Bodmer. Die Harmonie zu finden, wiſſen wir, iſt das Ziel der ganzen Entwickelung.

In folgerechter Konſequenz, dem Principe der gegenwärtigen geſchichtlichen Stellung zuſtrebend, iſt der hervorragende Kunſtcharakter Hagedorns der heiterer Sinnlichkeit und leichter, naturaliſtiſcher Weltanſicht; bei ihm entfaltet ſich der farbige Schimmer des Individuellen: Haller dagegen wirkt durch Erha-

benheit und ſittliche Würde der Geſinnung, wozu die ihn umgebende, großartige Natur ſeines Vaterlandes (Schweiz) mag beigetragen haben; bei Haller waltet das dem Wechſel entnommene Eine und Allgemeine, das Univerſelle der Beziehungen.

Hagedorn wandte ſich, wie Gottſched und ſeine Schule, der franzöſiſchen Literatur, Haller, wie Bodmer, der engliſchen Literatur zu. — So wurden Beide, wie ſie über die Leipziger und Schweizer hinausgingen, Hagedorn der Vortrab Wielands, Haller der Vortrab Klopſtocks.

Hagedorns erſter Verſuch einiger Gedichte, oder auserleſene Proben poetiſcher Nebenſtunden kam 1729, der Verſuch in poetiſchen Fabeln und Erzählungen 1738 heraus. Seine ſämmtlichen Werke edirte Eſchenburg 1800. 5 Thle.

Hallers Gedichte erſchienen zuerſt Bern 1732. Sein wohl berühmteſtes Gedicht „die Alpen" ſchrieb er 1729. Die dritte ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage 1743. Die zwölfte und letzte 1828. Seine politiſchen Romane, in den 70er Jahren erſcheinend, kamen zu ſpät, um noch Bewunderer zu finden. Sein Uſong erſchien Bern 1771; Alfred, Bern 1773; Fabius und Cato, Bern 1774.

Wenn es nun galt, den bis dahin aufgeſchichteten Stoff aus der Gährung des Subjektiven in das objektive Bewußtſein der Nation umzuſetzen, ſo nimmt hier

Die Sächſiſche Schule

ihren literarhiſtoriſch berechtigten Platz ein.

Wie ſchon erzählt worden, gab der Gottſchedianer Schwabe ſeit 1741 „Beluſtigungen des Verſtandes und des Witzes" heraus, eine Zeitſchrift, an der neben der alten Gottſchediſchen Garde — die eher ſtarb, als ſich ergab — auch Einige jener jungen

Garde arbeiteten, die man ſpäter unter der Bezeichnung „Sächſiſche Schule" zuſammenfaßte, und welche die Rebellion in des literariſchen Uſurpators eigenen Palaſt trug.

Carl Chriſtian Gärtner (1712 — 1791) bot den jungen Kräften Gelegenheit, ſich zu koncentriren und von einem gemeinſchaftlichen Mittelpunkte aus zu wirken. Er entwarf den Plan zu den ſogenannten „Neuen Beiträgen zum Vergnügen des Verſtandes und Witzes" (ſeit Oktober 1744) die ſich ſchon dem Titel nach von Schwabe losſagten. Von ihrem Druckorte Bremen wurden dieſe Beiträge die „Bremeſchen" genannt; ſie ſind der eigentliche Anfang der großen Epoche der deutſchen National-Literatur.

Der bedeutendſte, oder doch der meiſt bekannte unter den Bremer Beiträgern iſt Chriſtian Fürchtegott Gellert (1715 — 1769). Er iſt der Mann des Friedens nach langer literariſcher Kriegesnoth. Die Pietät gegen dieſen Edelſten unter den Edlen war ſo groß, daß ſelbſt Leſſings kritiſcher Speer harmlos vor ſeiner Scheingröße ſich ſenkte. Wenn Weiße von Gellert ſagte, es ſei in Deutſchland über ihn kein Tadel, Ein Lob, Ein Leſer und kein Richter; wenn Rabener unter Betheuerungen, er könne nicht ſchmeicheln, ihm ſeine Lieder als Wunderwerke nachrühmt; wenn von Cronegk nicht an ihn denken konnte ohne zu weinen; ja, wenn Clamer Schmidt vor Gellerts Bilde die rührenden Verſe ſingt:

Dies ſind die abgehärmten Wangen,
Auf denen nie ein Morgenroth
Von leidenſchaftlichem Verlangen
Und froher Thorheit aufgegangen;
Dies iſt die Miene, die den Tod

Als einen lieben Gaſt empfangen.
Sein hohles Geiſterauge liegt
Tief in dem warnenden Geſichte,
Erzählt des Herzens rührende Geſchichte,
Spricht Engeltoleranz und rügt
Die Laſter mehr durch eine weiche Zähre,
Als Rab'ner oder Swift durch feingedrehten Spott!" —

ſo wollen wir, vom Standpunkte unſerer beſſeren Einſicht, dennoch ſo rührender Anerkennung unſere Theilnahme nicht verſagen, und dieſe Pietät ohne Reflexion theilen. — Gellert ſchloß auf der Fürſtenſchule zu Meißen (1729) Freundſchaft mit Gärtner und Rabener, ſtudirte in Leipzig Theologie und erhielt daſelbſt 1751 eine außerordentliche Profeſſur. Seine Stärke offenbart ſich in der Fabel und Erzählung (1746. 2 Thle.) und in ſeinen geiſtlichen Liedern (1757). Seine Lehrgedichte (1754) und ſeine Luſt- und Schäferſpiele (1748) haben das vom künſtleriſchen Standpunkte ſchwach erſcheinende Verdienſt ſittlicher Reinheit und eines natürlichen und anſpruchsloſen Styles. Sein Roman „das Leben der ſchwediſchen Gräfin G * *" (1746 zum erſten Male gedruckt) iſt der Großpapa der vielen ſpäter erſchienenen Familienromane und hat unſtreitig ächt deutſche Geſinnung mitgefördert. — Seine moraliſchen Vorleſungen, ſeine Anweiſung zum Briefſchreiben und ſeine Briefe ſelbſt mögen viele Sünder bekehrt und manchem einſamen, briefſtellenden Jünglinge als Leitſterne gedient haben. Für uns haben ſie die Bedeutung verloren. Seine Schriften ſind von ihm ſelbſt (Leipzig 1769) herausgegeben.

Nach Gellert iſt ſein vertrauteſter Freund zu nennen, Gottlieb Wilhelm Rabener aus Wachau bei Leipzig (1714 — 1771)

ein feiner Beobachter menſchlicher Schwachheiten und Thorheiten und dieſe in ſatiriſchen Briefen geißelnd. Doch hielt er ſich ſtets auf ebener Erde, ſelten mehr als ein Abſchreiber ſeiner nächſten Gegenwart, nie die vulkaniſche Natur des Humors auch nur ahnend. Indeſſen wirkte er, da er intereſſanten, nahe liegenden Stoff in reiner Sprache behandelte, bildend auf den Geſchmack. Seine „ſatiriſchen Schriften" ſind oft gedruckt worden, zuerſt Leipzig 1751.

Johann Elias Schlegel aus Meißen (1718 — 1749) iſt unter den Mitarbeitern an den Bremer Beiträgen derjenige, der den meiſten dramatiſchen Kunſtverſtand zeigte und als Begründer dieſer Dichtgattung in Deutſchland anzuſehen iſt. Griechiſchen Muſtern nachgebildet ſind: „die Trojanerinnen" (1736) „Oreſt und Pylades" (1737). „Dido" (1739). Freier wird ſeine künſtleriſche Thätigkeit in der Behandlung ihm und ſeiner Zeit näher liegender Stoffe, als „Hermann" (1743) und „Canut" (1746). Im Luſtſpiel wird franzöſiſcher Einfluß bemerkbar. Erwähnung verdienen die Briefe in horaziſcher Weiſe. Seine kritiſche Thätigkeit, von Dichterglut erwärmt, hat beſſere Kunſteinſicht mitgefördert: er, der Erſten Einer, der Shakſpeares Dichtergröße ahnte und auf ihn hinwies. Seine Werke ſind von ſeinem Bruder, Johann Heinrich, Kopenhagen und Leipzig von 1766 — 1770 in 5 Bdn. herausgegeben. Sein Leben ſteht im fünften Bande. —

Weitere Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen ſind:

Johann Adolph Schlegel aus Meißen, zuletzt Conſiſtorialrath in Hannover. (1721—1793). Sein Verdienſt iſt in kirchlichen Liedern mäßigſt anzuerkennen.

Nikolaus Dietrich Gieſeke aus Günz in Nieder-Ungarn

(1724 — 1765). Von ihm iſt zu merken die „Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe des Geſchmacks" Leipzig 1746. Gleſeke. reiht ſich in ſeinem Streben nach Didaktik und geſunder Moral dem zweiten Schlegel an.

Es folgen die vier am Collegio Carolino zu Braunſchweig Vereinigten:

Der ſchon genannte Gärtner, der eigentliche Stifter der Schule.

Juſt Friedrich Wilhelm Zachariä aus Frankenhauſen (1726 —1777.) Studirt in Leipzig und verkehrt mit Gottſched. Wird 1761 Profeſſor am Collegio Carolino zu Braunſchweig. Er iſt in mancher Beziehung mit Rabener zu vergleichen, indem er Erſcheinungen ſeiner nächſten Gegenwart zum Vorwurf ſeiner künſtleriſchen Thätigkeit machte. Er excellirt in komiſchen Heldengedichten. Sein „Phäeton", „Murner in der Hölle", „Das Schnupftuch", „Die Verwandlungen" und vor allen ſein „Renomiſt" ſind nicht arm an treffendem ſatiriſchen Witze und vergnügen, wie Rabener's Werke aus eben dem Grunde, noch heut zu Tage manche Leſer.

Conrad Arnold Schmid aus Lüneburg 1716—1789 erhält 1760 die Profeſſur in Braunſchweig. Seine künſtleriſche Thätigkeit beſchränkte ſich auf kleinere lyriſche Gedichte.

Johann Arnold Ebert aus Hamburg (1723—1795) ſtudirt in Leipzig, wird 1753 Profeſſor am Carolinum zu Braunſchweig. Von ihm eine Ueberſetzung der Youngſchen Nachtgedanken. Braunſchweig 1768. 5 Bde. Seine „Epiſteln und vermiſchten Gedichte" erſchienen Hamburg 1789.

Außer dieſen Mitarbeitern an den Bremer Beiträgen wären noch nennenswerth Johann Andreas Cramer (1723—1788).

Schöne Weichheit des Gemüths, die ſich in religiöſen Stimmungen austönt, zeichnet ihn als Dichter aus. Seine ſämmtlichen Gedichte ſind von ihm ſelbſt Deſſau 1782 in drei Theilen herausgegeben. Ferner Abraham Gotthelf Käſtner (1719—1800) Mathematiker und Dichter zugleich. Seine literariſche Thätigkeit auf dem Gebiete der Satire und des beißenden Witzes, der in der That eine tiefere Bedeutung unterliegt als bei Rabener, iſt in den Beiträgen eine ſeltene Erſcheinung. Vermiſchte Schriften erſchienen von ihm in zwei Bänden (Altenburg 1755.)

Hiermit ſchließt die Reihe der bedeutenderen Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen; denn Jenen, der der deutſchen Kunſt zuerſt den wahren Stempel der Nationalität aufdrückte, obgleich mit in dieſen Kreis der Bremer Beiträger gehörend, betrachten wir, wie er in ſeinen Leiſtungen einzig daſteht, auch hier iſolirt. Dieſer große Genius, deſſen erſter Flügelſchlag noch in den Bremer Beiträgen bemerkbar wird, iſt kein anderer als

Friedrich Gottlieb Klopſtock.

Die ſächſiſche Schule hat in ihrer Mitte keinen, der den Stoß der fortſchreitenden Entwickelung weiter führte, als dieſen einen Klopſtock, der unter ſeinen Genoſſen wie ein Koloß aus einer Hügelkette hervorragt. Von den übrigen Dichtern der ſächſiſchen Schule können wir nur ſagen, daß ſie zwar, indem ſie ſich vom Gottſchediſchen Pedantismus losſagten, zu der Fahne des Fortſchritts ſchwuren, aber dieſe Fahne nicht über Haller und Hagedorn hinaustrugen. Sie haben das unbeſtreitbare Verdienſt, wie dies überhaupt die literariſchen Korporationen oder ſogenannten Schulen charakteriſirt, daß ſie das bereits Vorhandene verarbeiten, umſetzen und in Gang bringen.

Es ſoll nun der Vorwurf dieſer Vorleſung ſein, indem wir

näher auf die Entwickelung des kunſtſchöpferiſchen Genius eingehen, daß wir die bisher vorgeführten Einzelnheiten auf die Frage anſehen, in welchen Gattungen der Poeſie ſich die Dichter der vorklopſtockſchen Periode vorzugsweiſe bewegen. Wir werden antworten müſſen, in der lyriſchen und epiſchen Poeſie vorzugsweiſe.* Und wenn wir nun fragen, was das innere Weſen jener Dichtgattungen iſt, ſo werden wir vom Standpunkte des Ideals jener Gattungen die Leiſtungen jener Periode ſehr leicht in das rechte Licht ſtellen können.

Man theilt die Poeſie je nach der Weiſe des darzuſtellenden Inhalts in drei große Hauptgattungen ein. Dies iſt die bekannte Eintheilung in lyriſche, epiſche und dramatiſche Poeſie.

Wir wollen uns hier wieder der Entwickelung des Schönen erinnern: die Momente innerhalb der Idee des Schönen reflektiren in ſich den Eintheilungsgrund der Gattungen der Poeſie in Lyra, Epos und Drama.

In der lyriſchen Poeſie fällt das Schlaglicht auf die Seite des Innerlichen, des innern Gemüthszuſtandes; hier hat das Subjektive als ſolches ſein Recht ſich geltend zu machen. Es ſoll die innere Stimmung hier ſich ausſtrömen, die Unmittelbarkeit des Herzens walten zunächſt ganz unabhängig von den Bedingungen der Außenwelt. Dieſe Gattung der Poeſie, die man die lyriſche nennt, reflektirt das erſte Moment im Schönen, das geiſtige Moment in ſich — wir können auch ſagen das ſubjektive Moment.

In der epiſchen Poeſie fällt das Schlaglicht auf die Seite des Aeußeren, des äußeren Weltzuſtandes; hier hat das Objektive als ſolches ſein Recht ſich geltend zu machen. Das weite Feld des Geſchehenen, die Vergangenheit der Weltgeſchichte, objektive

Thaten der Völker ſind der Vorwurf des epiſchen Dichters, deſſen beſondere Perſönlichkeit nicht wie im Lyriſchen ſich darf geltend machen, ſondern aufgehen muß in dem objektiven Prozeſſe ſeines großen Gegenſtandes. Dieſe Gattung der Poeſie, die man die epiſche nennt, reflektirt das zweite Moment im Schönen, das Moment des ſinnlich Wirklichen in ſich, wir können auch ſagen — das objektive Moment.

Die dramatiſche Poeſie endlich faßt die beiden Momente, ſowohl das Moment im Lyriſchen, das Innerliche, Subjektive, als auch das Moment im Epiſchen, das Aeußere, Objektive, in die Einheit zuſammen und gewinnt eben in dieſer Vereinigung den Lebenspuls der unmittelbaren Gegenwart. Sie, die dramatiſche Poeſie, iſt die höchſte und reichſte Gattung der Dichtkunſt; ſie reflektirt in ſich, mitten in dieſen Strömungen der Gegenſätze des Lyriſchen und Epiſchen, den eigentlichen Weihepunkt in der Idee des Schönen, wodurch das Schöne erſt das Schöne iſt — die Einheit.

In der lyriſchen Poeſie, worin alſo das Schlaglicht auf die Seite der Innerlichkeit fällt, dürfen wir kein Ausſtrömen verſchiedener Elemente erwarten, woraus uns die welthiſtoriſche Färbung der That entgegenblickte; nein, frei ſpiegelt ſich das einzelne Subjekt zunächſt nur für ſich und in ſich ſelbſt. Es iſt gerade dieſes Gebiet der ſubjektiven Stimmung, was die lyriſche Poeſie dem muſikaliſchen Ideal entgegenführt. Hier findet das Lied ſeine Stelle; hier kann jeder innere Vorgang im Geiſte, jedes leiſe Wehen im Gemüth, die aufjauchzende Freude, das ſtille Glück der Liebe, der Schmerz der Trennung, die Sehnſucht nach der Geliebten, die einſame Thräne und Alles und Jedes, was das Herz durchſchauert, ſeinen Ausdruck finden. Da kann

näher auf die Entwickelung des kunſtſchöpferiſchen Genius eingehen, daß wir die bisher vorgeführten Einzelnheiten auf die Frage anſehen, in welchen Gattungen der Poeſie ſich die Dichter der vorklopſtockſchen Periode vorzugsweiſe bewegen. Wir werden antworten müſſen, in der lyriſchen und epiſchen Poeſie vorzugsweiſe.* Und wenn wir nun fragen, was das innere Weſen jener Dichtgattungen iſt, ſo werden wir vom Standpunkte des Ideals jener Gattungen die Leiſtungen jener Periode ſehr leicht in das rechte Licht ſtellen können.

Man theilt die Poeſie je nach der Weiſe des darzuſtellenden Inhalts in drei große Hauptgattungen ein. Dies iſt die bekannte Eintheilung in lyriſche, epiſche und dramatiſche Poeſie.

Wir wollen uns hier wieder der Entwickelung des Schönen erinnern: die Momente innerhalb der Idee des Schönen reflektiren in ſich den Eintheilungsgrund der Gattungen der Poeſie in Lyra, Epos und Drama.

In der lyriſchen Poeſie fällt das Schlaglicht auf die Seite des Innerlichen, des innern Gemüthszuſtandes; hier hat das Subjektive als ſolches ſein Recht ſich geltend zu machen. Es ſoll die innere Stimmung hier ſich ausſtrömen, die Unmittelbarkeit des Herzens walten zunächſt ganz unabhängig von den Bedingungen der Außenwelt. Dieſe Gattung der Poeſie, die man die lyriſche nennt, reflektirt das erſte Moment im Schönen, das geiſtige Moment in ſich — wir können auch ſagen das ſubjektive Moment.

In der epiſchen Poeſie fällt das Schlaglicht auf die Seite des Aeußeren, des äußeren Weltzuſtandes; hier hat das Objektive als ſolches ſein Recht ſich geltend zu machen. Das weite Feld des Geſchehenen, die Vergangenheit der Weltgeſchichte, objektive

Thaten der Völker ſind der Vorwurf des epiſchen Dichters, deſſen beſondere Perſönlichkeit nicht wie im Lyriſchen ſich darf geltend machen, ſondern aufgehen muß in dem objektiven Prozeſſe ſeines großen Gegenſtandes. Dieſe Gattung der Poeſie, die man die epiſche nennt, reflektirt das zweite Moment im Schönen, das Moment des ſinnlich Wirklichen in ſich, wir können auch ſagen — das objektive Moment.

Die dramatiſche Poeſie endlich faßt die beiden Momente, ſowohl das Moment im Lyriſchen, das Innerliche, Subjektive, als auch das Moment im Epiſchen, das Aeußere, Objektive, in die Einheit zuſammen und gewinnt eben in dieſer Vereinigung den Lebenspulsſchlag unmittelbarer Gegenwart. Sie, die dramatiſche Poeſie, iſt die höchſte und reichſte Gattung der Dichtkunſt; ſie reflektirt in ſich, mitten in dieſen Strömungen der Gegenſätze des Lyriſchen und Epiſchen, den eigentlichen Weihepunkt in der Idee des Schönen, wodurch das Schöne erſt das Schöne iſt — die Einheit.

In der lyriſchen Poeſie, worin alſo das Schlaglicht auf die Seite der Innerlichkeit fällt, dürfen wir kein Ausſtrömen verſchiedener Elemente erwarten, woraus uns die welthiſtoriſche Färbung der That entgegenblickte; nein, frei ſpiegelt ſich das einzelne Subjekt zunächſt nur für ſich und in ſich ſelbſt. Es iſt gerade dieſes Gebiet der ſubjektiven Stimmung, was die lyriſche Poeſie dem muſikaliſchen Ideal entgegenführt. Hier findet das Lied ſeine Stelle; hier kann jeder innere Vorgang im Geiſte, jedes leiſe Wehen im Gemüth, die aufjauchzende Freude, das ſtille Glück der Liebe, der Schmerz der Trennung, die Sehnſucht nach der Geliebten, die einſame Thräne und Alles und Jedes, was das Herz durchſchauert, ſeinen Ausdruck finden. Da kann

es rufen „Herz, mein Herz, was ſoll das geben? Was bedränget dich ſo ſehr?“ Da kann es weinen: „Was ſoll die einſame Thräne“ oder „Herz, mein Herz, warum ſo traurig.“ Ja, da kann das flüchtige Spiel der Laune, die baare Tändelei ein poetiſches Gewand finden, und die heilige ernſte Muſe wird es nicht vor ihrem Forum zurückweiſen.

Ein höherer Standpunkt im Bereich der Lyrik iſt der, wo der Dichter — ſich nicht an dieſen kleineren Inhalt bindend und feſſelnd — die höchſten Angelegenheiten des Menſchengeſchlechts zu ſeinem Vorwurf macht; aber ſo, daß er ſie durch ſeine Subjektivität vertritt, daß er, der Dichter, daſteht, dieſes beſtimmte Ich, gleichſam die Perſonifikation des großen dargeſtellten Inhalts. So lenkt der lyriſche Dichter den Geiſt ſeines Volkes und ſeines Jahrhunderts in ſich zuſammen, vertritt ſeine Nation, die ewigen Intereſſen und edelſten Schätze derſelben, ohne aber ſeine Subjektivität aufzugeben, ohne über die Gränze der Innerlichkeit hinauszugehen. Da wird die Bruſt des Dichters, von Menſchenliebe voll, ſelig in edelſter Bruderliebe, die Heimath ſeines ganzen Volkes. Da fühlen es Alle, da rufen es Alle: So wie der iſt, möchten wir ſein; wie der denkt, denken wir; wie der fühlt, fühlen wir; ſo würden wir ſingen, wenn ein Gott uns den Genius geſchenkt. Das iſt die höchſte Staffel, die der lyriſche Dichter zu erſteigen vermag, der Punkt, wo ſeine Subjektivität ſcheinbar ſich verlierend zur Subjektivität eines ganzen Volkes wird und dennoch die Subjektivität dieſes beſtimmten, einzelnen Dichters bleibt. Ein ſolcher lyriſcher Dichter iſt unter uns Deutſchen Schiller! Schon bei dem bloßen Namen ſchwillt jedem Deutſchen das Herz. An ſein Andenken knüpft ſich alles Edelſte und Herrlichſte, was unſere Nation ihr eigenſtes Eigen-

thum nennt. Das tiefe ſinnende Denken vertretend wie die den Himmel ſpiegelnde Tiefe des Gemüths, für alles Hohe glühend, was wir die Ideale der Weltgeſchichte nennen, für Vaterland, für Recht, für Sitte, für Liebe, für Freiheit; mit einer Sprache, die wie mit Poſaunenzungen jedes Herz rührt, die Fahne ſtets vorantragend, wo es ſich um Völkerwohl, um ewige Intereſſen des ganzen Menſchengeſchlechts handelt.

Im Unterſchiede von der lyriſchen Poeſie, die auf der Innerlichkeit, auf vorwiegender Subjektivität beruht, ſetzt die epiſche Poeſie ihr Weſen in die äußere Objektivität. Wie die lyriſche Poeſie ein Recht hat, ſich in einer gewiſſen Breite des ſubjektiven Raiſonnements zu entfalten, ſo hat die epiſche Poeſie das Recht, ſich in einer gewiſſen Breite der äußeren Zuſtände und Umſtände auseinander zu legen. Der Gegenſtand der epiſchen Poeſie, die Handlung als ſolche, der beſtimmte Akt der Welt, ſoll in ſeinem ganzen Daſein zur Erſcheinung kommen, und hier hat nicht, wie im Lyriſchen, der Dichter ſelbſt den bewegenden Gedanken, die innere Vernünftigkeit des Wirklichen auszuſprechen als ſein des Dichters individuelles Urtheil — ſondern hier, im Epiſchen, ſchlägt durch die Handlung ſelbſt hindurch, durch die Handlung, wie ſie nun eben iſt — die Idee, die innere Vernünftigkeit, wir können ſagen, das Subjekt der Handlung, die Seele des Ganzen.

Das weite Feld der Handlung alſo iſt der Boden für das Epiſche. Zur epiſchen Poeſie iſt Alles zu zählen, was dieſes Moment der Handlung, die jedoch als eine vergangene gefaßt werden muß, zur Erſcheinung bringt.

Hier giebt es nun niedere und höhere Standpunkte des Epos, je nachdem die Handlung, die dargeſtellt wird, einen niederen oder höheren Inhalt hat. Dem Dichter iſt es erlaubt,

die kleineren Verhältniſſe des bürgerlichen Lebens, die gewöhnlicheren Zuſtände epiſch zu behandeln. Einen Beweis liefern Eberhard's „Hannchen und die Küchlein" und Voß' „Louiſe." Hier ſind es Verhältniſſe des gemüthlichen, häuslichen Lebens; es wird gelacht und geweint, gegeſſen und getrunken, es werden Reden aber nicht in der Toga, ſondern im Schlafrock gehalten, in der Laube verſammelt ſich Alles, ein Jeder weiß etwas zu erzählen, und es handelt ſich dabei nicht um Krieg und Sieg der Völker hinter den Bergen drüben, ſondern wohl nur darum, ob heute überhaupt Hühner und welche abgeſchlachtet werden ſollen. Durch das Ganze aber wird der Liebesfaden hindurchgeſponnen und Alles endet in Freude und Herrlichkeit.

Ein Heraustreten aus den Schranken des Individuellen zeigt ſich in Goethe's „Hermann und Dorothea". Hier iſt freilich auch der enge Kreis des Bürgerlebens die Angel der epiſchen Darſtellung; aber ein weiter Hintergrund von Land und Volk, das größeſte Ereigniß der neueren Zeit, die franzöſiſche Revolution, liegt dieſem Gewebe natürlich einfacher Expoſition unter, ſo daß in dieſer Beleuchtung nicht das Individuelle als ſolches hervortritt, ſondern im Wiederſcheine eines wahrhaft allgemeinen Weltereigniſſes eine höhere, univerſelle Bedeutung erhält. Voß und ſeines Gleichen bleiben bei dem Individuellen als ſolchem ſtehen.

Der höchſte Standpunkt der epiſchen Darſtellung iſt endlich der, wo es ſich um Thaten handelt, die die Gipfelpunkte des Weltgeiſtes ſind, um Thaten, die aus dem Plane der Geſchichte hervorragen, wie in der Natur jene Rieſenkegel, umgoſſen von Sonnengold, dem Sinnbilde der Idee. Wo Völker wogen gegen Völker, wo der Beweger des Menſchengeſchlechts, der Krieg, zu ſeiner Ehre kommt, und Kolliſion auf Kolliſion ſich ſtürzt, wo

das Räderwerk der Geſchichte, von Völkerfluten getrieben, unter ſeinen Felgen ein Leichenfeld aufhäuft, und unter dieſer Zertrümmerung eine ganze Weltanſchauung, ein ganzer Welttheil zuſammenbricht, angeſichts der Idee, die als ſittliche Folge hervorgeht aus dieſen gährenden Wogen — da feiert das epiſche Pathos ſeinen höchſten Sieg. Die univerſalhiſtoriſche Berechtigung des Kriegs, wo aus der Aſche alter Zuſtände der Phönix einer neuen Welt ſteigt, dieſe Berechtigung bildet den Angelpunkt dieſer höchſten Staffel des Epos. Homers Geſänge, die Werke Taſſo's, Arioſt's, Camoens zeigen uns jene Kämpfe, durch die hindurch, den weltgeſchichtlichen Fortſchritt bedingend, das höhere Princip ſich bethätigt.

Die dramatiſche Poeſie endlich faßt die Weſenheiten des Lyriſchen und des Epiſchen, das ſubjektive Innere und das objektive Aeußere in ſich zuſammen, und eben aus dieſer Ineinsbildung entſpringt ihr der Lebensquell der unmittelbaren Gegenwart. Hier ſteht der Charakter in ſteter Bezüglichkeit ſeines Inneren zur äußeren Wirklichkeit und macht, gedrängt auf die Bühne der Thaten, die Handlung erſt wahrhaft zur Handlung, als in unmittelbarer Gegenwart gezeigt das Reſultat des Willens.

Das Drama iſt die höchſte Stufe, nicht nur der Poeſie, ſondern der Kunſt überhaupt; keine würdigere Bethätigung des Weltgeiſtes giebt es als die unmittelbare, gegenwärtige Handlung der Individuen. Warm aus dem Borne des Geiſtes, näher des Willens, ſtrömend, iſt ſie deſſen getreuſter Spiegel. Nicht gehemmt durch die Kluft des Inneren und des Aeußeren, ſtets im vollen Waffenſchmucke des Herüber und Hinüber von Subjekt und Objekt, ſchüttet die dramatiſche Poeſie ein Füllhorn des Reichthums vor den Genius hin, wie er nirgends geboten wird.

Im Drama vermag der Genius in der That Alles, und die größeſten dramatiſchen Dichter haben, und von keinem kann man dies mit größerem Rechte ſagen als von Shakſpeare, haben die ganze Welt umſpannt. Die ganze Geſchichte iſt zu dem Geiſte des dramatiſchen Dichters Körper.

Je nachdem der Inhalt ein größerer iſt, giebt es niedere und höhere Standpunkte des Drama. Wo die Konflikte innerhalb des Bürgerlebens, die Zuſtände vereinzelter Richtungen im Staate die Angeln dramatiſcher Entwickelung ſind, da wird der Inhalt nicht ein ſo tiefer ſein können, als da, wo der Dichter den Standpunkt in Mitten nicht vereinzelter Richtungen, ſondern in Mitten der Geſammtheit des Staatslebens nimmt. Da ſind es, wie auf der höchſten Staffel des Epiſchen, die Wendepunkte der Weltgeſchichte, wo der Völker Schickſale entſchieden werden, nicht die der Familien. Hier fängt jene Stufe an, wo die Bretter die Welt bedeuten.

Eines der Hauptmomente der dramatiſchen Poeſie und der hohen Tragödie inſonderheit, ein Moment, das die beiden anderen Gattungen der Poeſie nur in beſchränkter Weiſe verwirklichen können, und die übrigen Künſte nur andeutungsweiſe — iſt das Moment des Böſen als die Verkehrung des Göttlichen. Dies iſt die eigentliche Baſis der tragiſchen Muſe; denn gerade aus dem Gegenſatze des Göttlichen, der Macht des Böſen, läßt ſie die Himmelsklarheit der Idee nur um ſo leuchtender hervorbrechen. Keine Kunſt kann ein ſo großartiges Schauſpiel darſtellen, als die dramatiſche Poeſie, wenn ſie in ihren Charakteren die welthiſtoriſche Berechtigung des Böſen darſtellt, das Böſe zeigt als das reizende und wirkende Princip der Geſchichte, das dem Prozeſſe der Ideen vorangeht und ihn beſchleunigt.

Welch' ein Schauſpiel, wenn der dramatiſche Dichter etwa durch vier Akte hindurch das wunderbare Glück des Böſen gezeigt, das im Dienſte eines höheren Richters die Welt verwirrt, um ſie zu ſtrafen und in ſeiner Gnade ſie wieder aufzurichten — wo giebt es ein furchtbareres und doch zugleich erhebenderes Schauſpiel, als wenn nun im fünften Akt etwa einer Shakſpeareſchen Tragödie das Wetterleuchten der göttlichen Gerechtigkeit an dem tragiſchen Horizonte zu blitzen anfängt; wenn der Poſaunenſtoß des Gerichts den Böſen bis in das Mark ſeines Daſeins erbeben macht — wenn in der Bruſt des Böſen die bis zum ſchreienden Mißton angeſpannten Saiten anfangen zu reißen, und in dem Baue dieſes vergänglichen Inſtruments der Glockenton des Ewigen erklingt, und nun das Bewußtſein der Sünde erwacht, und der in dem Böſen ſo ſtarke Wille der Menſchen zuſammenbricht und wie Wachs dahinſchmilzt vor jener Sonne, die richtend über Allen ſchwebt, die das Ewige und Unvergängliche iſt in allem Vergänglichen! — Welch' ein Schauſpiel, wenn jener furchtbare Richard Shakſpeare's, als in der Nacht vor der Bosworthſchlacht dieſer innere Sturm in ihm losbricht, er von ſeinem Lager ſchreckt, er, der wilde Eber England's und von Höllenangſt gepeinigt vor ſeinem eigenen Ich fliehen will — wenn er ausruft „Erbarmen, Jeſus" und ſich damit an den Gnadenhort alles Endlichen wendet!

Keine andere Gattung der Poeſie, keine andere Kunſt überhaupt, vermag es, ein ſolches Schauſpiel darzuſtellen, worin die Hoheit und Ewigkeit des Göttlichen, eben nach dargeſtellter Verkehrung deſſelben, zu einem ſolchen Triumphe käme, als die dramatiſche Poeſie.

Dies das innere, ideale Weſen der drei großen Gattungen der Poeſie.

Sehen wir den Vortheil, den es gewährt, daß wir die geſchichtliche Entwickelung auf dem Grunde des an die Spitze geſtellten Principes, der Idee des Schönen, aufbauen: jetzt kann es uns nicht mehr Wunder nehmen, daß die dramatiſche Poeſie in der erſten Entwickelung der großen Epoche ſo weit hinter Lyra und Epos zurückbleibt. Wir wiſſen, es werden erſt die beiden Seiten des Schönen einſeitig vertreten, die innere geiſtige, und die äußere ſinnliche Seite; die erſte reflektirt das Weſen der lyriſchen Poeſie, die zweite das Weſen der epiſchen Poeſie in ſich. Die dramatiſche Poeſie aber correſpondirt mit der Krone der künſtleriſchen Schöpferkraft, mit der Macht des harmoniſchen Zuſammenſchluſſes beider Seiten, wodurch das Schöne erſt das Schöne iſt. Wo die einzelnen Momente dieſer Harmonie erſt vorbereitet werden, da kann es die dramatiſche Poeſie, dies liegt nothwendig in der organiſchen Entwickelung, zu keinem Blüthenpunkte bringen.

Welchen Inhalt nun finden wir in den Formen der lyriſchen und epiſchen Poeſie bei den Dichtern der vorklopſtockſchen Periode?

Der Inhalt, den wir zunächſt in den Formen der lyriſchen Poeſie antreffen, iſt ein beſchränkter, auf das Einſeitigſte individueller. Die Liebe, dieſer farbige Blüthenſtaub der lyriſchen Poeſie, wenn er in der Sonne des höheren Lebens ſpielt, wird von dieſen Dichtern in ein farblos hingemaltes Grau verkehrt. Der eine Dichter ſingt von Liebe wie der andere. Man iſt glücklich, oder unglücklich; glücklich, wenn Daphnis an der Quelle ſitzt und es geſtattet, daß man ihre Schönheit bewundert und dazu auf der

Hirtenflöte bläſt — unglücklich, wenn Daphnis dieſe Aufmerkſamkeiten nicht geſtattet und von Andern ſich bewundern läßt. Zu Thränen aber, dem Thau der lyriſchen Poeſie, kommt es ſelten; man fliegt ſehr bald zu Chloe, der ſchönen anderen Schäferin, ſagt dieſer dieſelben Artigkeiten und wird erhört. Dabei fühlt man ſich ſehr glücklich in der näheren Umgebung von Viehherden, wobei oft die bedenklichſten Konſequenzen obwalten, ohne daß Gott Amor die Illuſion verliert.

In dieſen lyriſchen Ergießungen zeigt ſich die Liebe nie als die Königin der Leidenſchaften, die den ganzen Menſchen in ſeinem Innerſten erſchüttert, die ihn bald in die Bahn der ſittlichen Mächte reißt, bald, wenn der inwohnende Dämon der Liebe waltet, ihn hinabzuziehen vermag in die Nacht des Böſen. Nirgend treten wir, auch nur der Ahnung nach, in die Mondnacht einer Liebe wie die Romeos und Juliens; gleich weit entfernt iſt die Hölle einer Liebe wie die Othellos. Man liebt, wie man ißt und trinkt und erfreut ſich dabei der beſten Geſundheit.

Ein Anſatz, ſich auf den höheren Standpunkt des lyriſchen Pathos zu ſchwingen, wo, wie wir dies aus der Darlegung des Begriffs wiſſen, die Subjektivität des Dichters die Objektivität allgemeiner Intereſſen vertritt — ein ſolcher Anſatz findet ſich wohl bei Haller; aber das Allgemeine iſt bei ihm ein abſtraktes, kein eigentlich ideales, künſtleriſches. Er ſingt von der Ewigkeit (1736), vom Urſprunge des Uebels (1734), kaum in anderer Weiſe, als der Denker, der Philoſoph davon ſpricht. Wir erinnern uns, daß bei Haller das Schlaglicht auf die Seite des geiſtigen Moments im Schönen fällt.

Wie die lyriſchen Dichter der vorklopſtockſchen Periode einen untergeordneten Standpunkt einnehmen, da ſie das Moment des

Individuellen dieſer Gattung in einſeitigſter Weiſe vertreten; ſo trifft die Dichter, die ſich in epiſchen Formen bewegen, dieſer Vorwurf, ihre Stoffe einſeitig individuell zu faſſen, in noch höherem Grade, da das epiſche Pathos dieſe Einſeitigkeit am Wenigſten verträgt. Wo ſoll ſich die Größe der Handlung ausbreiten, wenn das dichtende Bewußtſein ſich ſeiner Subjektivität nicht entäußern kann. In allen epiſchen Formen, die jene Periode bringt, ſehen wir die kleinſten Handlungen, wo auch nicht die kleinſten Bäche in den großen Strom der Geſchichte leiten, die Grundlage epiſcher Intentionen bilden.

Zunächſt bearbeitet man bibliſche Stoffe epiſch und nimmt Milton's Verluſt des Paradieſes zum Muſter. Betrachten wir den Stoff der Noachide von Bodmer näher, zu welchen epiſchen Situationen außer der Sündflut ſelber, einer Situation, mit der ſehr bald nichts mehr anzufangen — zu welchen epiſchen Situationen kann es kommen, wenn der Held mit allem lieben Vieh, ſo zwiſchen Himmel und Erde kreucht, zu einem Männlein und einem Fräulein mehr als 150 Tage in einem Holzkaſten zubringt? Welch' ein antipoetiſcher und, was noch mehr ſagen will, antiepiſcher Held, der, da das Waſſer der Sündflut auf die Erde kam, 600 Jahr alt war und nach der Sündflut noch 350 Jahr lebte! Das Leben der epiſchen Helden iſt kurz wie das Leben der Helden überhaupt — kurz wie der Sturm, den ſie aufregen und unter deſſen Trümmern ſie ſich begraben. — Bei Anderen, die den epiſchen Stoff mehr aus der Wirklichkeit des Lebens greifen wollen, ſind es nicht die Knotenpunkte der Weltgeſchichte, die man erfaßt, ſondern meiſt die Winzigkeiten des flüchtigen, gewöhnlichen Lebensganges, Schäfergedichte, Studentenwirthſchaft und dergleichen, auf deren Boden man den epiſchen Bau aufzu-

führen ſtrebt. Nirgends auch nur eine Andeutung, der Dichter ahne, daß hinter den Bergen, womit er ſeine Situationen abgränzt, auch noch Leute wohnen, mit denen epiſche Händel anzufangen der Mühe lohne.

In dieſe kümmerliche Maſſe nun des vorliegenden lyriſchen und epiſchen Stoffs, wo es nie über den erſten Anſatz hinauskam, mitten hinein in dieſe Reihe von Dichtern, davon jeder auf dem Dreifuße zu ſitzen meint, ſchlagen die erſten Geſänge des klopſtockſchen Meſſias wie ein Wetterſtrahl. Schon in dem deutſchen Kraftnamen des Dichters liegt etwas Aufregendes und bedenkſam Aengſtliches.

Zunächſt war es der Zufall, der die drei erſten Geſänge des Gedichts in Cramer's und Schmidt's Hände ſpielt, die, beide Mitarbeiter an den Bremer Beiträgen, Klopſtock's Eintritt in den Kreis der ſächſiſchen Schule veranlaſſen und ſofort den entdeckten Schatz in den nächſten Nummern ihrer Zeitſchrift einrücken laſſen. Sie ſtehen im vierten Bande der Bremer Beiträge vom Jahr 1748 und ſind auch einzeln in Halle gedruckt worden. Die reinſte Freude muß Bodmer ſchon bei dem Leſen der erſten Seiten empfunden haben. Hier klopfte ihm der Herzſchlag ſeines Milton entgegen, dieſem Genius hatte er den Boden vorbereitet — hier entſchied ſich der Sieg der ſchweizeriſchen Kritik.

Die ganze deutſche Nation aber, außer der Gottſchedſchen Sippſchaft, jauchzte dem aufgehenden Sterne des jungen 24jährigen Dichters entgegen. Hier war nichts Erborgtes, Alles war urſprünglich, aus der innerſten Geſinnung heraus geſchaffen. Und als man dieſe Sprache hörte, war es, wie wenn große Glocken läuteten nach langem Schellengeklingel.

Klopſtock iſt für die deutſche Literatur der verkündigte Meſ-

ſtas, diejenige Erſcheinung als deren Vorbereitung alles bisher Dageweſene zu betrachten iſt. Das, was den ſittlichen Adel der Kunſt ausmacht, das, wodurch die Kunſt, weit entfernt eine Dienerin des Sinnengenuſſes zu ſein, vielmehr eine Offenbarung des Göttlichen iſt — das hat Klopſtock als der wahrhaft erſte Deutſche ſeiner Nation gezeigt. Er hat das Ideale, auf deſſen Recht Bodmer und Breitinger drangen, in dem reinſten Aether des Himmels dargeſtellt; ſein Thron ſteht über Wolken; er iſt der erſte Gipfel unſerer Literatur, in deſſen letztem Felde wir den Wiederſchein ſehen, daß die Sonne des Idealen aufgegangen. Wer je ein Bild dieſes Edlen ſah, wird auf ſeiner hohen Stirne und in dieſen ernſtgeſchloſſenen Lippen den gottbegeiſterten Propheten finden, der das Reich und die Kraft und die Herrlichkeit des einen unendlichen Vaters ſingt. Ja ſo ließ er alles Endliche und Sinnliche wie Nebel hinter ſich zurück, ſo feierte er nur das Ewige und Geiſtige, daß ihm die Heißgeliebte zugleich die Schweſter war, auf daß nie der Niederſchlag der Endlichkeit ſein Ideal der Frauenreinheit trübe. So vom Staube dieſer Erde weg ſich wendend, daß er, ringend nach unendlichem Ausdruck für Unendliches, ſtets noch rufen konnte: „Was über allen Schein, trag' ich in mir." —

Erinnern wir uns des an die Spitze dieſer Vorleſungen geſtellten Princips als des bewegenden der gegenwärtigen geſchichtlichen Stellung; erinnern wir uns, wie wir die Geſchichte der Entwickelung des deutſchen Geiſtes der letzten großen Epoche als einen Weg zu jenem Ziele hin durchwandern wollten, ſo finden wir bei Klopſtock den einen Pol des Princips, das Allgemeine, Univerſelle (das Ideale in der Entwickelung der Kunſtidee) in ſtärkſter Weiſe vorbereitet. Alles, was da ſich findet, wo der kunſtſchöpferiſche Genius ſeine Richtung vorwiegend nach der

Seite des Idealismus nimmt, findet ſich bei Klopſtock, wenn auch, die Sphäre der Kunſt betreffend, noch in abſtrakter Weiſe. Bruderſinn für alle Menſchen, nur für das begeiſtert, was die Geſchichte ſeit Jahrtauſenden groß, edel und herrlich nennt; wie ein Dichter religiöſer Offenbarung, ſo ein Fahnenträger der Freiheit, ein Sänger für die heiligſten Intereſſen des Vaterlandes.

In dieſer Richtung auf das ideale Allgemeine hat er die Anſicht des Epiſchen ſeiner Zeit aus der Einſeitigkeit des Individuellen herausgezogen und dieſer Dichtgattung den Stempel des Univerſellen aufgedrückt; ſo hat er die lyriſche Empfindung aus ihrer Kleinlichkeit geriſſen und ihr die Schwungkraft allgemeiner Giltigkeit gegeben.

Dieſer Erſcheinung uns zuwendend, betreten wir zuerſt einen Boden, wo es ſich in That und Wahrheit um das innerſte Weſen des kunſtſchöpferiſchen Genius handelt, und wo es vergönnt iſt, einen weiteren Fortſchritt auf dem Gebiete der Aeſthetik zu machen.

Fünfte Vorleſung.

Idealismus und Realismus in näherer äſthetiſcher Beſtimmung. Das Erhabene. Das Komiſche. Klopſtock auf der Seite der Idealiſten, über Bodmer und Haller hinausſtrebend, als Dichter des Erhabenen. Sättigung der Nation in dieſem Elemente. Nothwendiger Uebergang zum Extrem. Wieland, in ſich ſelbſt den Bruch erfahrend, auf der Seite der Realiſten, über Gottſched und Hagedorn hinausſtrebend, als Dichter des Komiſchen. Die Halleſchen Dichter.

Wir haben in unſern allgemeineren Feſtſtellungen die Idee des Kunſtſchönen erkannt als die Einheit des Idealen und des

Realen, des Geiſtigen und des Natürlichen, ſagen wir mit Viſcher der Idee und ihrer Erſcheinung. Dies iſt das Kunſtſchöne erſt in ſeiner allgemeinſten Beſtimmung. Wäre das Schöne nur dieſe Einheit, ſo wäre es unlebendig, ſtarr, todt. Diejenige Einheit aber, die in ihren Objekten das Urtheil ſchön herausfordert, iſt eine in ſich lebendige Einheit, und kann ſie dieſes nur dadurch ſein, daß ſie in ihrem diamantenen Ringe die Farben ihrer Gegenſätze frei ſpielen läßt, ohne ihren ſiegenden Glanz zu verlieren. Jeder Organismus iſt eine Einheit von Gegenſätzen; lebendig iſt dieſe Einheit nur dadurch, daß ſich die Gegenſätze frei bewegen, und in dieſer Bewegung des Verſchiedenen ſpielt die Einheit *als* lebendige Gegenwart. In jedem höheren Organismus wird die Thätigkeit des Mannigfaltigen der Glieder eine vielſeitigere, je größer die Mannigfaltigkeit des Unterſchiedenen, deſto ſtrahlender der Sieg der Einheit, denn ſie zeigt uns ihre Macht, die Fäden, die in freien Bewegungen nach allen Richtungen hin auslaufen, als ein Gewebe zuſammen zu halten.

Die Idee des Kunſtſchönen nun, näher die Verwirklichung derſelben in dem beſonderen, einzelnen Kunſtwerke, iſt ein ſolcher Organismus. — Wir dürfen uns die beiden Seiten des Schönen, die Idee und ihre Erſcheinung, innerhalb der Entwickelung des Kunſtwerks nicht als in ſtarrer Einheit begriffen vorſtellen, auch nicht als in ſtets ſchlagfertiger Selbſtſtändigkeit einander gegenüber: wir haben uns die beiden Seiten des Schönen vielmehr ſo vorzuſtellen, daß ſie in einer ſteten Gegenbewegung gegen einander begriffen ſind, ſtets zu einander ſtreben, ſtets aber auch ſich wieder ſelbſtſtändig machen wollen.

Denken wir uns ein Kunſtwerk als ein Ganzes — etwa Shakſpeare's Lear — ſo ruht dieſes Kunſtwerk eben als ein

Ganzes, als eine in ſich abgeſchloſſene Welt, allerdings in der organiſchen Einheit der beiden Seiten des Schönen, des Idealen und des Realen, der Idee und ihrer Erſcheinung — ich ſage, das Kunſtwerk als ein Ganzes ſchließt ſich in dieſer Einheit ab: die Idee iſt ganz in die Erſcheinung getaucht, und die Erſcheinung ſpiegelt an ihrer ganzen Oberfläche die Idee. Das Kunſtwerk iſt dadurch eine Welt frei in ſich. Innerhalb der Entwickelung aber eines Kunſtwerks ſind die beiden Seiten des Schönen, die Idee und die ſinnliche Wirklichkeit, in einer ſteten Gegenbewegung gegen einander begriffen.

Die eine Weiſe, wie die Einheit der Schönheitsidee in ſich zur Lebendigkeit erwacht, iſt die, wenn ſich das erſte Moment, die Idee, alſo das Göttliche, Ewige, aus der ruhigen Einheit losreißt, ihre Schaale, die ſinnliche Erſcheinung, ſprengt und ſich in ihrer ganzen Unendlichkeit gegenüber der endlich vergehenden Wirklichkeit zeigt. Dieſes Heraustreten des Gegenſatzes innerhalb der Schönheitsidee hat man mit Recht den eigentlichen Quellpunkt des Erhabenen genannt; die Idee des Erhabenen ergiebt ſich aus einem inneren Vorgange innerhalb der Schönheitsidee ſelbſt; der eine Pol derſelben, die Idee, erhebt ſich über den zweiten Pol, die ſinnliche Erſcheinung.

Die Stimmung des Erhabenen erzeugen in uns große Naturmächte, denn die Einbildungskraft, der das Maß des Sinnlichen ſchwindet, trägt in ſie hinein die ganze Unendlichkeit des Göttlichen und deſſen ewigen Sieg. Erhaben iſt der ſchneeumglänzte Gipfel des Montblanc, erhaben die durch den Himmel rollende Donnerkugel und der eichenſpaltende Blitz, erhaben das unermeßliche Meer, erhaben der Veſuv, wenn er ſeine Lohe dem lachenden Vollmonde zuſchleudert. Erhaben auch die Stille,

die man vor Erdbeben beobachtet — erhaben jede mächtig zerstörende Kraft der Natur — erhaben der Tod „wenn er hinter schwarzen Vorhängen das stille Wunder thut und für die andere Welt arbeitet.“ In die Betrachtung dieser und ähnlicher Naturerscheinungen versunken, vergessen wir mehr oder weniger die endliche Wirklichkeit, wir steigen über sie hinaus in den Aether des Unendlichen, das Göttliche in seiner reinen Idealität umschauert uns; die endlichen Bestimmtheiten der Natur, die Maaße des Raumes und der Zeit, sind für uns hinweg — wir fühlen, daß wir, eben dieses Gefühls des Erhabenen wegen, wir fühlen, daß wir ewig sind.

Große Kunstwerke, namentlich aber solche, die sich in der Zeit entwickeln, wie die Werke der Poesie und der Musik, können diesen Niederschlag der Endlichkeit im Erhabenen am Schlagendsten darstellen. In der Poesie taumelt die Sprache, und die wogenden Vorstellungen endlicher Bestimmtheiten werden wie von einem entgegengestemmten Damme in ihrem Schusse aufgehalten und in die Tiefe gedrängt, wenn der kunstschöpferische Genius auf seinem Schwanenfittig aus dem Nebel der Erde in die Sonnenklarheit des reinen Idealen steigt. Manche, die tief in den künstlerischen Genius eindringen, fangen in solchen Augenblicken zu zittern und zu beben an, und wenn die letzte Saite der durchstürmten Harfe reißen will, überkommt Manche ein Frösteln; sehr charakteristisch, denn von hier ab geht's in die Schneeregion, wo die Luft so fein wird, daß die Lungen nicht mehr athmen können.

So Jean Paul in jener Stelle seiner „Rede des todten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei.“

„Da kreischten die Mistöne heftiger, die zitternden Tempel-

mauern rückten auseinander, und die Tempel und die Kinder ſanken unter, und die ganze Erde und die Sonne ſanken nach, und das ganze Weltgebäude ſank mit ſeiner Unermeßlichkeit vor uns vorbei — und Oben am Gipfel der unermeßlichen Natur ſtand Chriſtus und ſchaute in das mit tauſend Sonnen durchbrochene Weltgebäude herab, gleichſam in das um die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchſtraßen wie Silberadern gehn."

Ein anderes Beiſpiel des Erhabenen, wo ſich die Idee nicht durch dieſe Zertrümmerung hindurch in die Erdferne ſchwingt, ſondern ihre Kraft mehr in einem wachsartigen Zerſchmelzen des Sinnlichen offenbart — ein ſolches Beiſpiel entnehme ich Shakſpeares Makbeth. Die betreffende Stelle iſt mir immer als eine der bewunderungswürdigſten des großen Dichters erſchienen. Der Königsmord iſt geſchehen; wir ſahen den Todesſtoß nicht führen, erwarten aber nun, daß der Genius einen jener Riſſe in das tragiſche Gewebe thue, der den Blitz des Gerichtes durchblicken läßt — ſchon hören wir den Donner, der die Schuldigen zermalmt — der Dichter aber, in dieſem Augenblicke von der ganzen Macht der Situation überwältigt, brennt hier nicht, wie ſich dieſe Gelegenheit Andere nicht hätten entgehen laſſen, ein vollſtändiges Feuerwerk ab, ſondern, recht eigentlich, ja im höchſten Sinne von der Idee des Erhabenen getragen, geht ihm beinahe die Luft aus — Vorſtellung und Sprache taumeln auf dieſer Spitze des Entſetzlichen. Die Schuldigen fahren in wüſten, nichtsſagenden Worten herum, thun Fragen einander, deren Beantwortung ganz gleichgiltig iſt — und gerade in dieſem Nichts, in das ſich die Darſtellungsmittel dieſer großen Situation verlieren, liegt die Furchtbarkeit des Moments. Die Scene iſt dieſe:

Makbeth (auf der Gallerie erſcheinend).
Ich hab' die That gethan. Hört'ſt du nicht was?

Lady Makbeth.
Die Eule hört' ich ſchrein und Heimchen zirpen.
Sprachſt du nichts?

Makbeth.
Wann?

Lady Makbeth.
Jetzt!

Makbeth.
Wie ich 'runter kam?

Lady Makbeth.
Ja!

Makbeth.
Horch! wer ſchläft im zweiten Zimmer?

Lady Makbeth.
Donalbain.

Makbeth.
Dort ſieht's erbärmlich aus.

Lady Makbeth.
Wie wunderlich,
Erbärmlich das zu nennen!" —

In der That, das ſind wenige, nichtsſagende Worte; aber dennoch rauſcht in ihnen der göttliche Vergeltungsakt.

Auch die Muſik, die ſich wie die Poeſie in der Zeit entwickelt, hat, vor allen in den verſchiedenen Abſtufungen des piano und forte, des crescendo und decrescendo, die Macht der Darſtellung der Idee des Erhabenen.

Wem iſt es nicht, als ob er den letzten Kegel eines Berges erſtiege, wo ihn die Sonne erwartet, wenn gegen das Ende des

dritten Satzes der C moll Sinfonie von Beethoven die Bäſſe auf As anlangen, und von da ab in crescendo die ganze Maſſe bis zum Sonnenblitz in C dur hinaufeilt!

Es ergiebt ſich alſo die Intuition des Erhabenen, wenn im Fluſſe der kunſtſchöpferiſchen Begeiſterung das Schlaglicht auf das erſte Moment im Schönen, auf die Idee, das Ewige, Göttliche fällt, das, in ſeiner reinen Idealität waltend, die zweite Seite im Schönen, die endliche Erſcheinung, weit hinter ſich zurücklässt.

Auf den Boden der hiſtoriſchen Verwirklichung nun zurückſchauend, erinnern wir uns, Klopſtock in der Reihe derjenigen Dichter erblickt zu haben, in deren Weltanſchauung der Hauptaccent auf die ideale Seite fällt. Wir wollen in dieſem Dichter jetzt, da wir zu einer weiteren Beſtimmung des Aeſthetiſchen fortgegangen, den Vertreter der Intuition des Erhabenen begrüßen.

Wir werden alsbald ſehen, wie wichtig es geweſen, zu dieſer weiteren Beſtimmung des Idealen als des Erhabenen fortgegangen zu ſein; es wird uns dieſer Fortſchritt über einen der unſtreitig bedeutungsvollſten Wendepunkte unſerer Literatur Aufklärung geben.

Schon hier, auf dem Gebiete der wiſſenſchaftlichen Betrachtung werden wir gedrängt, nun auch die andere Weiſe, wie die Schönheitsidee in ſich zur Lebendigkeit erwacht, zu betrachten. Der Gegenſatz, der im Schönen verborgen liegt, tritt auch als Gegenſatz heraus, wenn der zweite Pol, das Natürliche, ſinnlich Wirkliche, die Welt der Erſcheinung aus der Einheit ſich losreißt und einmal für ſich ſein will. Hier ſpreizt ſich die Endlichkeit in ihrer Berechtigung gegenüber dem Idealen

Dieſer Kontraſt iſt das Komiſche. Das Komiſche ergiebt ſich wie das Erhabene je nach einer modificirten Stellung der beiden Seiten im Schönen. Beide Intuitionen ſind ſich auf das Innigſte verwandt; derſelbe Schooß hat ſie geboren. Man kennt den berühmten napoleoniſchen Ausſpruch: „Vom Erhabenen zum Lächerlichen iſt nur ein Schritt" und treffend erinnert Viſcher daran, daß kein Dichter leichter parodirt werden könne, als gerade der pathetiſche. Sind nicht Schillers Gedichte am meiſten parodirt worden? — Einen heftig weinenden Menſchen zum Lachen zu bringen, hält nicht ſchwer; je heftiger der Affekt, um ſo leichter der Uebergang zum Extreme. Auf der anderen Seite iſt der Uebergang zum Weinen vom Lachen ein häufig zu beobachtender Fall; nicht nur körperlich durch allzu heftige Erſchütterung des Zwerchfells, ſondern auch innerlich durch geiſtige Verwandtſchaft geſchieht dies.

Worauf aber in der Charakteriſtik des Komiſchen das Hauptgewicht fällt, iſt die Ermittelung, wie das Moment des Erhabenen, das nothwendig zum komiſchen Kontraſte gehört, ſich in dieſem Verhältniſſe ſtellt; von welcher Art die Erhabenheit iſt, die im Komiſchen verflüchtigt.

Viſcher macht mit Recht gegen Jean Pauls Ausſpruch, der Humor ſei ein umgekehrtes Erhabene, geltend, daß dieſes vom Komiſchen überhaupt auszuſagen ſei. Hierbei iſt aber wohl zu merken, damit wir nicht in die Sphäre des Humors ſchon hier gerathen, das Komiſche hält dieſe Umkehrung feſt, kann ſie feſthalten, weil nämlich das Erhabene, das umgekehrt wird, dieſe Umkehrung verdient, weil es nur ein ſcheinbar Erhabenes iſt, ein irgend wie immer durch die Endlichkeit begränztes Erhabene. Dieſe Anſicht wird von Viſcher, wenn einmal auch zugegeben,

auf der anderen Seite doch als nicht in allen Fällen paſſend bezeichnet; daher ſich denn das Komiſche und der Humor bei ihm nicht gehörig von einander unterſcheiden, eine Faſſung der äſthetiſchen Elemente, wie ſie die trefflich angelegte Gliederung des Viſcherſchen Werkes nothwendig erfordert, und wozu die moderne Aeſthetik als nach dem Verſtändniß der höchſten Schöpferkraft des künſtleriſchen Genius fortgehen muß. Wir werden gegen den Ausgang dieſer Vorträge ſehen, wie uns die organiſche Faſſung der kunſtgeſchichtlichen Entwickelung unabweislich dem Humor entgegentreibt, wie aller Fortſchritt dieſer Spitze des künſtleriſchen Erguſſes zuſtrebt; die bedeutungsvollen Richtungen der Gegenwart ſind nur in dieſer Bewegung des wiſſenſchaftlichen Denkens zu begreifen und zu würdigen.

Wir verweilen noch zunächſt beim Komiſchen. Das Erhabene, das das Komiſche zu Falle bringt, kann ſich nicht wieder aufrichten; es bleibt bei der Umkehrung, weil es eben nur ein ſcheinbar Erhabenes war, ein endlich bedingtes Erhabene — das Komiſche behält den Sieg. Wo das Erhabene, das ſich eine Zeit lang als ein wirklich Erhabenes behauptet, ſo zu ſagen eine Blöße giebt, wo die Endlichkeit zum Vorſchein kommt, da ſprengt das Komiſche die ganze Erſcheinung; daß wir im eigentlichen Sinne nicht aus dem Lachen herauskommen, iſt der deutlichſte Beweis dieſes Sieges.

Man kann dieſe Erfahrung im gewöhnlichen Leben häufig machen. Faſt immer, wenn wir uns vornehmen, da oder dort allen unſern Ernſt zuſammenzunehmen, wodurch wir eine große Wirkung zu erzielen gedenken, wobei wir ohne Zweifel glänzen werden, bereuen wir nach der That unſern Vorſatz. Man kann dies trefflich bei gewiſſen Geſundheitausbringern in Geſellſchaft

beobachten. Wehe dem, der hier nicht feſt im Sattel ſitzt; der kleinſte Ruck ſtürzt ihn, und die Geſellſchaft ſteht mitten im Komiſchen. Ein ernſthafter Geſundheitausbringer hat einen ſchweren Stand; man beobachte nur eine Geſellſchaft dabei, Alles ſpitzt ſich eigentlich darauf, den Standpunkt des Kontraſtes zu gewinnen. Der Redner kommt außer Faſſung, fängt ſich *in* ſeinem eigenen Garne, und nicht ſelten hört man einen ſolchen Grobheiten ſagen, wo er dem Wirthe die ſchönſten Artigkeiten zugedacht. Es darf nur an das bekannte Beiſpiel erinnert werden, wo der bekränzte Schweinskopf auf dem Tiſch und der freundliche Wirth in ein ſolches Verwandtſchaftsverhältniß gerathen, daß die Unterſcheidung ſchwer fällt.

In allem Komiſchen kann der Dichter nicht Farben genug finden, um die liebe Endlichkeit in ihr Recht einzuſetzen. Während im Erhabenen alles Staubgeborne wie Mörtel zerrieben wird, gewinnt es im Komiſchen eine Breite ſeiner Exiſtenz, die nicht leicht zum Uebermaße wird. Shakſpeare, wenn er im Komiſchen ſpielt, wie in den Falſtaffſcenen, wühlt in dem Eingeweide der Wirklichkeit und ſteigt hinunter bis in die feinſten Unterſchiede derſelben, wie vor ihm und nach ihm kein Dichter wieder. Die Idee kann durch dieſe fort und fort aufeinandergehäuften Maſſen des ſinnlichen Stoffs nicht hindurchbrechen. Dies macht oft eine ähnliche Wirkung, wie wenn wir im Leben einen ernſten Mann nicht zu Worte kommen ſehen, weil Einer ihm im eigentlichen Sinne endloſe Endlichkeiten entgegenſetzt. Wir wiſſen ſehr wohl, was der Mann ſagen will, wie uns ſehr wohl das Idealmoment im Komiſchen vorſchwebt; da aber dieſes immer irgend wie endlich begränzt iſt, ſo muß es die Jagd der gegen es gehetzten Endlichkeiten aushalten. So iſt das Komi-

ſche meiſt abſtrakt, wie das Erhabene auch, denn es kann nicht fehlen, daß die Einzelheiten eben als Einzelheiten ſich ausſchließen und ſich überſtürzen und die Willkühr herrſcht. Hegel in ſeinem Aufſatze „Wer denkt abſtrakt" wählt für ſein Thema ein Beiſpiel, das ich hier für das Komiſche in Anſpruch nehme.

„Alte, ihre Eier ſind faul! ſagt die Einkäuferin zur Hökersfrau. Was, entgegnet dieſe, meine Eier faul. Sie mag mir faul ſein! Sie ſoll mir das von meinen Eiern ſagen? Sie? Haben ihren Vater nicht die Läuſe an der Landſtraße aufgefreſſen? Iſt nicht ihre Mutter mit den Franzoſen davongelaufen, und ihre Großmutter im Spital geſtorben? — Schaff' Sie ſich für ihr Flitterhalstuch ein ganzes Hemde an; man weiß wohl, wo ſie dies Halstuch und ihre Mützen herhat. Wenn die Officiere nicht wären, wäre jetzt Manche nicht ſo geputzt; und wenn die gnädigen Frauen mehr auf ihre Haushaltung ſähen, ſäße Manche im Stockhauſe, — ſtick Sie ſich nur die Löcher in den Strümpfen. — Kurz, ſie läßt keinen guten Faden an ihr. Sie denkt abſtrakt, und ſubſumirt jene nach Halstuch, Mütze, Hemde u. ſ. w. wie nach den Fingern und andern Partieen, auch nach Vater und der ganzen Sippſchaft, ganz allein unter das Verbrechen, daß ſie die Eier faul gefunden hat, Alles an ihr iſt durch und durch von dieſen faulen Eiern gefärbt, da hingegen jene Officiere, von denen die Hökersfrau ſprach — wenn anders, wie ſehr zu zweifeln, etwas daran iſt. — ganz andere Dinge an ihr mögen zu ſehen bekommen haben."

Das Idealmoment in dieſem Beiſpiele der niederen Komik iſt die Wahrheit, daß die Eier faul ſind. Dieſe Wahrheit wird hier vollſtändig erſäuft, und hat deren Vertreterin, wie Jeder in ſolchen Fällen, nichts Eiligeres zu thun, als ſich bald möglichſt

aus dem Staube zu machen; denn hier hat die Endlichkeit einmal ihr Recht.

Ein Gegenſtück zu dem Beiſpiele des Erhabenen, das oben aus Makbeth genommen wurde, gebe ich für das Komiſche aus den Fallſtafffcenen Heinrich des vierten. Wenn ſich dort das Erhabene dadurch bekundet, daß das Sinnliche ſchmilzt, ſo bekundet ſich das Komiſche hier dadurch, daß ſich das Sinnliche zu einer Breite auseinanderſchlägt, daß man davon überholt wird.

Blitz, ruft Fallſtaff, ich bin ſo melancholiſch wie ein Brummkater oder wie ein Zeiſelbär.

Prinz Heinrich meint,

oder wie ein alter Löwe, oder wie die Laute eines Verliebten.

Fallſtaff erinnert an

das Geſchnarre eines Lincolner Dudelſacks.

Prinz Heinrich ſchließt:

Was meinſt du zu einem Hafen? Oder ſo melancholiſch wie ein fauler Sumpf?" —

Gleich darauf ſetzt Fallſtaff mit dem ſcheinbaren Idealmoment der niederen Komik an, wenn er zu dem Prinzen ſagt: „Du haſt viel verſchuldet an mir, Heinz, Gott vergebe es dir! Eh' ich dich kannte, Heinz, wußte ich von gar nichts, und nun bin ich, die rechte Wahrheit zu ſagen, nicht viel beſſer, als einer von den Gottloſen. Ich muß dies Leben aufgeben, und ich will's aufgeben. Bei Gott, ich bin ein Schuft, wenn ich's nicht thue. Ich will für keinen Königsſohn in der Chriſtenheit zur Hölle fahren."

Dieſe Idealität iſt leicht zu Falle zu bringen. Heinz wirft ihr die Frage entgegen:

Wo ſollen wir morgen einen Beutel erſchnappen, Hans? und ſogleich haben wir den Stoß des Komiſchen in der Antwort.

„Wo du willſt, Junge, ich bin dabei; wo ichs nicht thue, ſo nennt mich einen Schuft und foppt mich nach Herzensluſt.“

Gleich hier will ich, ohne mich ſchon jetzt auf die Begriffsbeſtimmung des Humors einzulaſſen, ein Beiſpiel aus eben jenen Fallſtaffſcenen geben, wo das Komiſche, indem ſein Idealmoment aus der nur ſcheinbaren Erhabenheit in die abſolute tritt, in das Humoriſtiſche hinüberſpielt.

Es iſt die dritte Scene des zweiten Aufzugs Heinrichs V., wo von Fallſtaffs Tode die Rede iſt und wo es heißt: „Ich wollte ich wäre bei ihm, wo er auch ſein mag, im Himmel oder in der Hölle.“ — Hierauf antwortet Frau Hurtig:

„Nein, gewiß, er iſt nicht in der Hölle; er iſt in Arthurs Schooß, wenn jemals Einer in Arthurs Schooß gekommen iſt. Er nahm ein ſo ſchönes Ende, und ſchied von hinnen, als wenn er ein Kind im Weſterhemdchen geweſen wäre. Juſt zwiſchen zwölf und eins fuhr er ab, grade wie es zwiſchen Fluth und Ebbe ſtand; denn wie ich ihn die Bettlaken zerkuüllen ſah, und mit Blumen ſpielen, und ſeine Fingerſpitzen anlächeln, da wußte ich, daß ihm der Weg gewieſen wäre; denn ſeine Naſe war ſo ſpitz wie eine Schreibfeder, und er faſelte von grünen Feldern. Nun Sir John? ſagte ich; ei, Mann, ſeid gutes Muths! damit rief er aus: Gott! Gott! Gott! ein Stücker drei oder vier Mal. Ich ſagte, um ihn zu tröſten, er möchte nicht an Gott denken, ich hoffte, es thäte ihm noch nicht noth, ſich mit ſolchen Gedanken zu plagen. Damit bat er mich, ihm mehr Decken auf die Füße zu legen. Ich ſteckte meine Hand in das Bett und befühlte ſie, und ſie waren ſo kalt wie ein Stein; darauf befühlte ich ſeine Knie, und ſo immer weiter und weiter hinauf, und Alles war ſo kalt wie ein Stein.“ —

Hier wird man freilich zu Lachen anſetzen, aber in die Linien des Mundes wird ein Zug der Wehmuth ſchleichen, der dem Komiſchen fremd iſt. Dies erklärt ſich daher, weil das Idealmoment in dieſem Beiſpiele nicht ein ſcheinbares iſt, ſondern ein wirklich ideales. Der im Todesaugenblicke gethane Ausruf Gott! Gott! Gott! läßt keine Verlachung zu, das Komiſche kann ſeine Umkehrung nicht feſthalten.

Doch wir verſparen die Charakteriſtik des Humors bis zu dem Punkte, wo uns die geſchichtliche Entwickelung des Ideals nothwendig auf dieſes äſthetiſche Element führt.

Mit dem Gewinn nun der Idee des Erhabenen und der Idee des Komiſchen als zweier innerhalb der Idee der Schönheit ſich gebärenden Mächte treten wir wieder auf das Gebiet der hiſtoriſchen Verwirklichung.

Klopſtock war es, den wir als den Dichter des Erhabenen begrüßten. In der Reihe der Idealiſten glänzt er als der bis dahin kräftigſte Vertreter des Princips.

Zu Quedlinburg 1724 geboren, mit 1739 Schüler auf Schulpforte grub ſich ſein Geiſt ſchon früh in die Schöpfungen der klaſſiſchen Welt, die ihn mehr in innere Beſchaulichkeit verſenkten, als ihn auf die friſche Lebendigkeit des Wirklichen, des Gegenwärtigen verwieſen. Schon 1745, als Theolog in Jena, ſchrieb er die drei erſten Geſänge des Meſſias in Proſa nieder. Ein Jahr ſpäter wählte er in Leipzig die hexametriſche Form. Wie ſchon erwähnt, die drei erſten Geſänge des Meſſias erſchienen zuerſt in den Bremer Beiträgen (Band IV. Stück 4. und 5.) Leipzig verlaſſend lebt er ſeit 1748 als Hauslehrer in Langenſalza, wo zum erſten Male die Macht der Liebe in des Sängers Bruſt triumphirt. Des Freundes Schmidt Schweſter, Fanny, die

verherrlichte, ſchenkt keine Erwiederung; mehr und mehr Veranlaſſung, den Genius des Dichters nach der Seite der Innerlichkeit zu beſtimmen. Die Täuſchung, die ideale Liebe erfuhr, erſetzt ideale Freundſchaft. Klopſtock tritt 1750 in den Kreis der Schweizer; Bodmer vergöttert in ihm die glänzendſte Erfüllung ſeiner Theorien. Wie ſicher dieſer Kritiker den Pulsſchlag ſeiner Zeit verfolgte und hierin hoch über Gottſched hinausragte, das beweiſen viele Stellen ſeiner Schriften, namentlich die, welche von Klopſtock handeln. Bei dieſer Erſcheinung verweilend, wird er geradezu der Prophet des goldenen Zeitalters. So heißt es in den neuen kritiſchen Briefen (1749) im 55 Briefe: „Meine Kritiken haben ſo ſtark misfallen, und ſo gut gefallen, daß ſie mir Feinde und Freunde erworben haben. Ich halte keine Buchhaltung von den erſtern; aber in meinem Regiſter der Freunde ſtehen etliche Namen, die vermuthlich auf die Nachwelt kommen werden. Gemeiniglich iſt es eine traurige Wirkung der zunehmenden Jahre, daß das Verzeichniß derjenigen, die wir liebten und verlohren haben, immer größer wird. Ich habe nicht Urſache dieſe Klage zu führen, am wenigſten in Anſehung meiner poetiſchen Freunde, die eine ſpäte Frucht meines Alters ſind. Wo ſollte ich dieſe zu einer Zeit hergenommen haben, wo ſo zu ſagen die Poeſie noch nicht war? Meine beſten Jahre ſind in den Iſthmus gefallen, der von dem bleiernen Alter der ſchönen Wiſſenſchaften in das ſilberne herüberführte. Ich habe mich mit ſchwindeln, taumeln und gähnen durch dieſes eiſerne Alter hindurchgearbeitet. Die Zeit dünkete mich langſam und ſchwer, bis daß die ſilbernen Tage einkamen. Nunmehr folgen dieſe mit ſolcher Macht nach einander, daß ich hoffen darf, ſie noch in goldene verwandelt zu ſehen.

Ich hörte Klopſtocken ſchon den Gott Meſſias beſingen;
Mit Miltons Geiſte ſcheint Klopſtocks durchwebt.
Ich ſah auch ſchon den von Kleiſt auf Zephirs duftenden Flügeln
Dem Lenzen folgen durch Garten und Feld;
Sie holten muthig und ſtark in den olympiſchen Auen
Die neuen Harfen, den heilgen Geſang.
Indem ihr heilger Geſang der Seelen Saiten durchgehet,
Kommt ſanft geſchlichen mein Abend herbei."

„Ein Blick in die Schriften dieſer Männer iſt mir wie ein Blick in das goldene Alter, welches ſie mir als nicht mehr allzu entfernt vorſtellen. Ich verſpreche mir, daß die Bekanntſchaft mit ihnen mir bei der Nachwelt das Gute werde erwerben, daß man mich unter ihre Zeitverwandten ſetzen werde. Das iſt ein ſtarker Troſt in meinen Gedanken. Das goldene Zeitalter iſt gewiß dem ſilbernen auf dem Fuße, und kann nicht mehr lange verzögern u. ſ. w." — .

Solche Anerkennung des mit Klopſtock geſchehenen Stoßes der Fortentwickelung des deutſchen Kunſtgenius hätte manchen Literarhiſtoriker in der Beurtheilung des Schweizers bedächtiger machen ſollen. Eine offenbare literariſche Untreue iſt die Charakteriſtik Bodmers, die Franz Horn in ſeinem Werke „die Poeſie und Beredſamkeit der Deutſchen" am Schluß des zweiten Bandes giebt. Man ſieht hier abermals, wozu der Mangel an philoſophiſcher Faſſung des Gegenſtandes führen kann.

Im Jahre 1751, demſelben, worin die erſten fünf Geſänge des Meſſias zu Halle ſelbſtſtändig erſchienen, ging Klopſtock nach Kopenhagen, wohin er auf des Grafen Bernſtorff Empfehlung von dem Könige Friedrich V. gerufen war, um in freier Muße ſein göttliches Gedicht zu vollenden. Nach den Hamburgiſchen Berichten von gelehrten Sachen (1751 S. 441) bezog Klopſtock

eine Gratification von 400 Thlrn, die wohl nachher erhöht ſein muß, denn man berechnet, daß der Meſſias den königl. däniſchen Staat über 21,000 Thaler gekoſtet. Nach Bernſtorffs Fall dem däniſchen Hofe entfremdet, genoß der Sänger des Meſſias ſeit 1775 als markgräflich badenſcher Hofrath einen Gehalt aus Karlsruhe, ſetzte ſich in Hamburg feſt und lebte daſelbſt in der näheren Umgebung des Predigers Alberti, der Profeſſoren Büſch, Ebeling und Reimarus. Klopſtock ſtarb zu Hamburg den 14. März 1803. Er ruht auf dem Kirchhofe zu Ottenſen.

Was die Literatur der Klopſtockſchen Dichtungen betrifft, ſo erſchien der Meſſias zwiſchen den Jahren 1748 — 1773. Die erſten drei Geſänge in den Bremiſchen Beiträgen 1748. Bis zum fünften Geſange in Halle 1751. Zehn Geſänge, Kopenhagen 1755. 4. und Halle 1756. 8. Darauf Geſang 11 — 15, Kopenhagen 1768. 4. Halle 1769. 8. endlich Geſang 16 — 20, Halle 1773. 8. Das Gedicht iſt in faſt alle lebenden Sprachen überſetzt und auch die todten Sprachen an ihm lebendig zu machen, iſt verſucht worden.

Als lyriſchen Dichter kündigte ſich Klopſtock zuerſt in ſeinen Oden an; ſchon die Bremiſchen Beiträge von 1747 enthalten einige; zwei erſchienen zu Zürich 1749; viele andere auf einzelnen Blättern. Die erſte Sammlung in drei Büchern, Hamburg 1771, Bernſtorff gewidmet mit dem Motto: Integritas et Rectum custodiant me, enthält 73 Oden und 3 Elegien; von den Jahren 1747 — 1770. — Auch ſeine geiſtlichen Lieder waren anfangs zerſtreut erſchienen und wurden ſpäter geſammelt. Der erſte Theil erſchien Kopenhagen 1758; der zweite Theil Kopenhagen und Leipzig 1769. Neue Ausgabe mit einer rechtfertigenden Einleitung, Klopſtock unterzeichnet, Kopenhagen und Leipzig 1786. 8.

Klopſtocks dramatiſche Arbeiten erſchienen zwiſchen den Jahren 1757 — 1787. Der Tod Adams, Kopenhagen und Leipzig 1757. 8. Salomo, Magdeburg 1764. 8. David, Hamburg 1772. kl. 4. Hermanns Schlacht, Hamburg und Bremen 1754. 8. 1769. kl. 4. Hermann und die Fürſten, dem Markgrafen von Baden gewidmet, Hamburg 1784. 8. Hermanns Tod Hamburg 1787. 8.

Die Sinngedichte des Dichters, die in der Gelehrtenrepublik und im Voſſiſchen Muſenalmanache ſtehen, tragen nur zu ſehr ein plumpes Herabfallen aus der gewohnten Sonnenhöhe an der Stirne und verletzen durch hervortretende Abſichtlichkeit.

Vergeſſen iſt, was Klopſtock auf dem Gebiete der Kritik leiſtete. Hierher gehört ſeine „deutſche Gelehrtenrepublik", an der ſich 3600 Subſcribenten betheiligten (Hamburg 1774. 8) und deren verheißener zweiter Theil dennoch nicht erſchienen. Ferner: Ueber die deutſche Rechtſchreibung, Leipzig 1778. 8. Ueber Sprache und Dichtkunſt, Hamburg 1779. 8. Der große Genius des Dichters, ſo ſtolz ſchäumend bei ſeinem erſten Hervortreten, verlief ſich endlich in dem Sande „grammatiſcher Geſpräche", die er noch in ſeinem 70. Jahre herausgab, Altona 1794. 8.

Klopſtocks ſämmtliche Werke erſchienen zuerſt in 12 Bänden in Leipzig bei Göſchen 1799 — 1817. 4. u. 8. Zuletzt in 9 Bänden Leipzig 1839. 16.

Fragen wir, in welchen der drei großen Dichtgattungen der Schöpfer des Meſſias dem Ideal am nächſten kam, ſo könnte man verſucht werden, ihn als epiſchen Dichter am höchſten zu ſchätzen. Dazu aber fehlte ihm die, wie wir dies aus dem Früheren wiſſen, nothwendigſte Seite des Epiſchen, die Geſtaltung

des objektiv Wirklichen. Aus gleichem Grunde iſt er am Drama geſcheitert.

Unſtreitig ſteht er vom Standpunkte des Ideals als lyriſcher Dichter in ſeinen Oden am höchſten. In der kleinen Form des Lyriſchen, hier in der Ode, kann der erhabene Schwung nicht ſo bald ermüden, als dies in den großen Formen der epiſchen und dramatiſchen Poeſie der Fall iſt. Kaum wohl giebt es noch einen Leſer, der ſich rühmen könnte, jeden Vers des Meſſias von Anfang bis zum Ende geſehen zu haben. Das Erhabene, dies dürfen wir nicht vergeſſen, iſt nicht das Schöne, ſondern, wie es ſchon im Worte liegt, nur ein Moment im Schönen. Es muß einen Grund und Boden geben, aus dem heraus das Erheben möglich iſt; dies iſt das ſinnlich Wirkliche. Die Einſeitigkeit der Weltanſchauung Klopſtocks iſt die des abſtrakt Ueberſinnlichen. Wir werden ſpäter ſehen, wie ſich die Einſeitigkeit der Weltanſchauung Wielands im abſtrakt Sinnlichen offenbart.

Der große Eindruck, den Klopſtock hervorbrachte, zeigte ſich ſogleich darin, daß die Dichter der 50er Jahre des Jahrhunderts, außer dem Gottſchediſchen Anhang, denſelben Ton des Meſſiasſängers anzuſtimmen ſuchten. Die Quälerei, ſich in den Odenſchwung Klopſtocks hineinzuarbeiten, war eine verzweifelte. Ohne den Genius des Dichters ſchritt man auf dem Kothurne ſeiner Sprache, und die ähnliche Erſcheinung eines falſchen Pathos ſchien ſich geltend machen zu wollen, wie die der zweiten ſchleſiſchen Dichterſchule, gerade ein Jahrhundert früher. — Dazu erklärte die Kritik, dieſer Klopſtockſche Weg ſei der einzige auf den Parnaß, eine andere Straße gäbe es nicht. Zuletzt riß jeder Damm, und man erklärte offen — wie Aehnliches

wohl in neuerer Zeit mit Goethe geſchehen — in Klopſtock habe ſich die Poeſie, ihr innerſtes Weſen, erſchöpft.

Aber der Schalk ſteckte dieſer Sippſchaft der Idealiſten ſchon im eigenen Buſen, und was der Humor von der Sache, damit der Schalk zum Vorſchein komme, mußten ihn die Vertreter der erhabenen Intuition ſelbſt ſäugen; der Schooß des Erhabenen ſelbſt nur konnte den Schalk zur Welt bringen.

In derſelben Atmoſphäre ſentimentaler Schwärmerei athmete ein, als die erſten Geſänge des Meſſias erſchienen, 17jähriger Jüngling. Seine erſten Schriften erregten Bodmers Aufmerkſamkeit, und als Klopſtock den Schweizer verließ, nahm dieſer den Jüngling bei ſich auf. Es war im Jahr 1752. Bodmer ſchrieb um dieſe Zeit an Gleim: „Seitdem der däniſche König den lieben Freund, der die theure Meſſiade ſingt, von mir hinweggenommen hat, ſo hat mir das gütige Schickſal den jüngeren, zweiten Klopſtock gegeben.“

Dieſer jüngere, zweite Klopſtock iſt kein anderer als

Chriſtoph Martin Wieland, 1733 geboren.

Schon früh zeigte der Knabe ungewöhnliche Anlagen. Noch nicht 14 Jahre alt, wird er auf die Schule zu Kloſterbergen geſchickt; ein Inſtitut, wo Lehrer und Zöglinge frömmelnder Schwärmerei gleich ſehr ergeben waren. Dennoch verdammte man die heidniſchen Schriftſteller nicht; und ſo kam es, daß der junge Wieland, Livius, Terenz, Horaz, Virgil und auch Cicero kennen lernte, eine Lectüre, die ihm im Wiederſcheine der umgebenden Wirklichkeit manche Seelenangſt mag verurſacht haben. Als hierzu noch die Bekanntſchaft mit den franzöſiſchen Schriften eines Fontenelle, Voltaire u. A. kam, ward ſein Zu-

ſtand ſogar bedenklich. Xenophons Schriften und die Denkwürdigkeiten des Sokrates gaben ihm indeſſen einen Haltpunkt. Im Jahr 1749 verließ Wieland Kloſterbergen und ging auf ein Jahr nach Erfurt, wo er mit einem Verwandten philoſophirte. Natürlich bewegte man ſich in der Methode der herrſchenden Philoſophie, der Wolffſchen, und um ſo auffallender iſt hier die gleichzeitige Beſchäftigung mit Don Quixote. Als er im Jahr 1750 in das älterliche Haus nach Biberach zurückkehrte, welche Summe des Entgegengeſetzteſten in ſeinem Kopfe! Neben pietiſtiſcher Schwärmerei zugleich Freidenkerei, neben heidniſcher Philoſophie zugleich Wolffſche Dogmatik, neben Sokrates Tiefe Cervantes luftigen Scherz. Er bezog die Univerſität Tübingen 1750 und in den erſten Monaten des folgenden Jahres ſchrieb er ſein philoſophiſches Lehrgedicht „Von der Natur der Dinge.“ Es folgten raſch die „moraliſchen Briefe“, „die moraliſchen Erzählungen“, „Antiovid“, „Cyrus“, Schriften, in denen Klopſtocks idealiſcher Ton bis zum Reißen der Saiten angeſtimmt wurde. Im Junius 1752 verließ Wieland Tübingen und kehrte nach Biberach zurück. Auch ihm war Braunſchweig und das Collegium Carolinum ein Ziel der Wünſche. Wie bei Klopſtock auch, blieb es bei Wieland beim Wunſche; jener ging nach Dänemark, dieſer trat in deſſen Fußtapfen bei Bodmer in Zürich, und ſchrieb hier ſeinen „geprüften Abraham.“

So war Wieland im Beginn ſeiner Laufbahn ganz hingegeben den Einflüſſen, die von Bodmer und Breitinger ausgingen und die in Klopſtock mündeten. Wieland ſättigte ſich erſt vollkommen in der Weltanſchauung des Idealen, oder in näherer äſthetiſcher Beſtimmung in der Intuition des Erhabenen, und ſchwindelte hier auf einer ſolchen Spitze, daß es wirklich nur

eines Schrittes bedurfte, um in das Extrem umzuſchlagen. Wieland that dieſen Schritt zunächſt in ſeinem Theages 1760.

Dies nun iſt einer der bedeutungsvollſten Wendepunkte in der Geſchichte der Entwickelung des deutſchen Kunſtgenius. Dieſen denkwürdigen Uebertritt Wielands auf die Seite der realiſtiſchen Tendenz nehme ich für einen der ſchlagendſten Beweiſe in Anſpruch, daß das hier beobachtete Verfahren, alles Einzelne aus einem gemeinſamen Principe, näher aus der Idee des Schönen, zu betrachten, das rechte Verfahren ſei.

Aus dem oben dargelegten, nothwendigen Vorgange innerhalb der Sphäre der Schönheit erklären wir die Erſcheinung Wielands, und näher die Erſcheinung, daß dieſer Dichter, ehe die Umwandelung geſchah, erſt in der Weltanſchauung des Idealen ſich vollkommen ausrang, und dann erſt dieſen Sprung machte! Das Erhabene, in Klopſtock auf die Spitze getrieben, ſchlägt in das Komiſche um in Wieland; oder allgemeiner gefaßt, das Ideale in Klopſtock findet in Wieland den Gegenſtoß des anderen Moments im Schönen, des Realen. An Wieland knüpfen ſich wie an Klopſtock alle Kunſterſcheinungen der Folgezeit. Beide haben gleichberechtigte Seiten des Kunſtſchönen ausgebildet und vertreten. Beide verhalten ſich ſo zu einander, aber auf höheren Entwickelungsſtufen, wie Hagedorn und Haller, und früher wie **Gottſched** und **Bodmer** beide ſind, Klopſtock der Vorläufer **Schillers**; Wieland der Vorläufer **Goethes**.

„Freuen Sie ſich mit mir, ruft 1759 Leſſing im 63. Briefe, die neueſte Literatur betreffend, Wieland hat die ätheriſchen Sphären verlaſſen und wandelt wieder unter den Menſchenkindern.“

Ein Hauptſtoß, der die Umwandelung Wielands förderte, geſchah von Seiten der Kritik, und zwar von Seiten einer Kritik,

die überhaupt als der Boden zu betrachten ist, auf dessen Unterbaue sich die reichste Vegetation unseres deutschen Kunstgenius entfaltete. Indem diese Kritik die Einseitigkeit der Klopstockschen Weltanschauung aufzudecken anfing, drückte sie auf den schwankenden Wieland und reizte ihn zum Widerstande.

So schreibt Lessing in den Briefen die neueste Literatur betreffend (51. Brief 1759) Klopstocks Lieder seien so voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfinde. Als Basedow gegen dieses Urtheil auftritt, schreibt Lessing im 111 Briefe:

„Ich versichere den Herrn Basedow auf meine Ehre, daß ich dem Herrn Klopstock in allem Ernste gewogen bin, so wie ich allen Genies gewogen bin. Aber deswegen, weil ich ihn für ein großes Genie erkenne, muß er überall bei mir Recht haben? Mit nichten! Gerade vielmehr das Gegentheil: weil ich ihn für ein großes Genie erkenne, bin ich gegen ihn auf meiner Hut. Ich weiß, daß ein feuriges Pferd auf eben dem Stege sammt dem Reiter den Hals brechen kann, über welchen der bedächtige Esel, ohne zu straucheln, geht. Damit aber Herr Basedow und seines gleichen nicht etwa meinen mögen, daß mein Urtheil über die Klopstockschen Lieder ein bloßer Einfall sei *), so will ich ihnen sagen, was ich dabei gedacht habe. Es kann wahr sein, dachte ich, daß Herr Klopstock, als er seine Lieder machte, in dem Stande sehr lebhafter Empfindungen gewesen ist. Weil er aber blos diese seine Empfindungen auszudrücken suchte, und den Reichthum von deutlichen Gedanken und Vorstellungen, der die Empfindungen bei ihm veranlaßt hatte, durch die er sich in

*) Der Hamburgische Anzeiger von 1760 meinte, es sei „entweder Dummheit oder Bosheit" so zu urtheilen.

das andächtige Feuer geſetzt hatte, verſchwieg und uns nicht mittheilen wollte: ſo iſt es unmöglich, daß ſich ſeine Leſer zu eben den Empfindungen, die er dabei gehabt hat, erheben können. Er hat alſo, wie man im Sprichworte zu ſagen pflegt, die Leiter nach ſich gezogen, und uns dadurch Lieder geliefert, die von Seiten ſeiner ſo voller Empfindung ſind, daß ein unvorbereiteter Leſer oft gar nichts dabei empfindet."

Weiterhin iſt in denſelben Briefen von Klopſtocks beſtändigem Donnern und Splittern, Krachen und Zerſchmettern die Rede. Eine Ode, heißt es, ſei faſt immer die andere voraus; er familiariſire uns mit gewiſſen Ideen, die groß ſeien, und mache ſie dadurch wieder klein, weil er ſie zu oft wiederhole.

Eine weitere Veranlaſſung zu dem denkwürdigen Uebertritte Wielands auf die Seite der realiſtiſchen Tendenz finden wir in der geſchichtlichen Stellung der damaligen Zeit. In den Jahren des ſiebenjährigen Krieges vollzieht Wieland ſeine Umwandelung. Die Tendenz dieſes Krieges war eine realiſtiſche; es handelte ſich nicht um geiſtige Güter, für die das Blut des Bruders von dem Bruder floß. Nicht für heilige, ideale Intereſſen der Völker ſchlug man dieſe Schlachten; es galt den reellen Beſitz. So ſehr man ſich auch bemüht hat, einen idealen Schein in dieſen Krieg zu bringen; es iſt nimmer gelungen, ſeine Tendenz bleibt materiell, realiſtiſch.

Dieſer Krieg nun und die von ihm durch Deutſchland erzeugte Stimmung ſetzte ſich dem Idealen, der ſentimentalen Richtung, von Klopſtock angeregt, auf das Entſchiedenſte entgegen. Die Zietenſchen Huſaren waren erklärte Feinde aller Schwärmerei und nicht darauf angewieſen, ſich mit Wolken herumzuſchlagen; ſie zapften das warme Blut des wirklichen Lebens.

Auch der ſcharfe, ſchneidende Witz des großen Königs, auf das verſtändig Wirkliche gerichtet, durchſchnitt jedes ätheriſche Gewebe.

Kurz, dieſer Krieg brachte das Leben, die lebendige Wirklichkeit zu ihrem Rechte, einen Ton, den, wie wir ſpäter ſehen werden, Leſſing in ſeiner Minna von Barnhelm ſo treffend anſchlug und damit das erſte bürgerliche Drama der Deutſchen ſchuf.

Sehr charakteriſtiſch auch förderte der von dem ſiebenjährigen Kriege ausgehende Einfluß weniger die kunſtſchöpferiſche Thatkraft, als vielmehr die Kritik. Wohl erwachte das literariſche Gewiſſen zu dem Bewußtſein, daß, wenn die Geſchichte mit dem beſten Herzblute ihren großen Inhalt ſchreibe, die Kunſt in ſolchem Zeitraume nicht in ſubjektiver Tändelei ſich verlieren dürfe, daß, wenn Berge kreiſten, keine Maus geboren werden dürfe; aber es war die verſtändige Kritik nur, die dies begriff, der Kunſtgenius blieb noch unberührt von dieſem ſtärkſten Flügelſchlage ſeiner Kraft. Hierzu bedurfte es erſt eines andern Ereigniſſes, das in den letzten Akt des 18. Jahrhunderts fällt, wo nicht das Intereſſe der Kabinette die Federn zum Umlauf drückte, ſondern die Intereſſen der Völker, wahrhaft ideale Angelegenheiten der Menſchheit, zum Durchbruche kamen.

So hat denn die Stimmung, die der ſiebenjährige Krieg erzeugte, indem ſie entſchieden dem abſtrakt Idealen ſich entgegenwarf und auf verſtändige Wirklichkeit drang, die Umwandelung Wielands begünſtigt; denn keiner, auch nicht der größeſte Menſch eines Jahrhunderts kann ſich der Atmoſphäre entziehen, die ſeine Zeit umgiebt; er muß ihre Stoffe athmen, oder die Luft geht ihm aus.

War für Wieland dieſe geſchichtliche Stellung ſeiner Zeit der Stoß zur Umwandelung, ſo erfuhr er zugleich mehr aus dem Inneren heraus eine Anregung, die nicht allein für ihn von höchſter Bedeutung ward, ſondern auch als einer der denkwürdigſten Fortſchritte in der Entwickelung des deutſchen Kunſtgenius überhaupt zu bezeichnen iſt.

Wir haben geſehen, wie die Vertreter der idealen Kunſtanſchauung ſich der engliſchen Literatur zuwandten, im Unterſchiede von ihren Gegnern, den Vertretern der realen Kunſtanſchauung, die der franzöſiſchen Literatur huldigten. Bodmer, auf der Seite des Idealismus, knüpfte ſeine kritiſchen Grundſätze an Milton's Verluſt des Paradieſes. Wir haben geſehen, wie Klopſtock und die Erſcheinung des Meſſias in organiſchem Zuſammenhange zu Milton ſtehen. Die Politik des ſiebenjährigen Krieges ſetzte dem immer weiter greifenden Eingange der engliſchen Literatur keine Schranken entgegen. Der von Norddeutſchland vergötterte Preußenkönig verbündete ſich mit England; Maria Thereſia rief die Franzoſen zu Hilfe, was keinem Deutſchen gefiel. Die Schlacht bei Roßbach entſchied den Haß gegen die Franzoſen, und man wagte nun auch, politiſch ſicher, ſich in literariſcher Hinſicht dem galliſchen Hahne keck gegenüber zu ſtellen. Leſſing iſt der Beweis. Wie jene Zietenſchen Huſaren beim Einhauen furchtbar waren, ſo war es Leſſing in ſeiner Hamburger Dramaturgie. Dieſe Hamburger Dramaturgie iſt auch ein Sieg bei Roßbach. Das, was der alte Fritz am 9. December 1757 zu Zieten ſagte: „Ein Tag Faiſgue in dieſen Umſtänden, mein lieber Zieten, bringt uns in der Folge hundert Ruhetage. Nur immer dem Feinde in die Hoſen geſeſſen.“ Das gilt auch für Leſſing. Er ſaß dem Feinde ſo lange in die Hoſen, bis er ihn glücklich verjagt hatte,

und ſo der deutſchen Nationalkraft freien Spielraum gab, ſich ſelbſtſtändig zu entwickeln.

Wieland nun, nach England verwieſen einerſeits durch das Vorbild der Idealiſten, deren Schule er zuerſt angehörte, andrerſeits durch den Einfluß der geſchichtlichen Stellung des ſiebenjährigen Krieges — Wieland that den Griff, der für alle Folgezeit den Gang des deutſchen Kunſtgenius beſtimmte, indem er für Deutſchland einen Geiſt heraufbeſchwor, der wie eine Sonne unſerer vaterländiſchen Literatur aufging und eine Morgenröthe vor ſich herwarf, in der unſere edelſten Geiſter zum Kampfe für den jungen Tag erſtarkten — einen Geiſt, von dem Leſſing prophezeite, er werde ganz andre Köpfe unter uns wecken, als man von den Franzoſen zu rühmen wiſſe; denn ein Genie könne nur von einem Genie entzündet werden und am leichteſten von ſo einem, das Alles der Natur zu danken ſcheine und durch die mühſame Vollkommenheit der Kunſt nicht abſchrecke. Unter der Fahne dieſes Geiſtes focht Alles, was den Fortſchritt wollte. Waren es auch ihrer wenige, — denn die Beſten ſind zu zählen, — ſo groß war die Macht des neuen Geſtirns, daß die Wolken, die Hohlheit und Unverſtand davor aufthürmten, es nicht verdunkelten. Vor dieſem Genius verkrochen ſich alle Geſpenſter, alle Lüge des Lebens, alle die Einſeitigkeiten des Subjektiven, des Individuellen. Der heraufbeſchworene Dichter gab die Wahrheit des Lebens und in dieſem Leben höhere Ideale, als Milton mit all' ſeinen Seraphim und Cherubim. Der Dichter war es, der, wie er zu ſeiner Zeit den Globus in Southwark an der Themſe, ſo jedes Brettergerüſte, das er betrat, zur Bühne der Weltgeſchichte und des Weltgerichts machte; der Geiſt, der im Lauf der Zeiten daſteht als eins der unbegreiflichſten Wunder der Geſchichte,

die Gränzmarken zweier Jahrhunderte bezeichnend — wer anders als

William Shakſpeare

1564—1616.

dem noch 1750 Jöcher in ſeinem Gelehrten-Lexikon vorgeworfen, daß er kein Latein verſtanden, dem noch 1760 Gottſched eine gewiſſe Frau Lenox vorritt, die den berühmteſten ſeiner Stücke die Fehler gewieſen.

Dieſes Dichters Werke gab Wieland in deutſcher Ueberſetzung zuerſt heraus. „Shakſpeare theatraliſche Werke aus dem Engliſchen überſetzt von Herrn Wieland, 8 Bände 1762—66." Das war eine That, die in mancher Beziehung mit der That Bodmers, der Ueberſetzung Miltons, verglichen werden kann. Wie dieſe den Genius eines Klopſtock hervorrief, ſo entzündeten an Shakſpeare Goethe, Schiller, Jean Paul ihre Fackel.

Aber dieſes iſt, Wieland betreffend, das Bezeichnende, daß er in der Schule Shakſpeare's nicht nach den Konſequenzen der Idealiſten verfuhr, indem er der idealen Seite des Engländers ſich zuwandte, ſondern daß er den unermeßlichen Reichthum des ſinnlichen Stoffs, das lebendige Farbenſpiel der endlichen Wirklichkeit, das bis dahin kein Dichter, wie es Shakſpeare gethan, entrollt — daß er dieſe reale Seite des Engländers zu ſeinem Vorbilde nahm, und damit allerdings den Ton, den die Zeit verlangte, anſtimmte. Um ihn in dieſe ſeine Stellung zur Zeit und deren Bedürfniß zu bringen, wirkten zugleich vielfach anregend ſeine äußeren conventionellen Verhältniſſe in Biberach. In den leichtbeweglichen Kreiſen der höheren Geſellſchaft lebend, geſchaukelt von der Welle des Augenblicks, ergriff er das Gegenwärtige, nicht wie Klopſtock nur auf ſich ſelbſt beſchränkt oder nur mit Wenigen ſei-

nes Gleichen verkehrend, dem Vergangenen huldigend. Eine ähnlich verſchiedene Stellung im Leben wie bei Klopſtock und Wieland findet ſich ſpäter bei Goethe und Schiller, und in folgerechter Konſequenz äußern ſich die Eindrücke verſchieden. Sehr viel zur Umwandlung Wielands trug namentlich die zwiſchen 1761 und 1762 begonnene Verbindung mit den Bewohnern des gräflich Stadionſchen Schloſſes Warthauſen bei. Am 8. November 1762 ſchrieb er an Zimmermann: „Ich bin nicht, der ich war; ohne mich zu verwundern, daß ich Enthuſiaſt, Hexametriſt, Ascet, Prophet und Myſtiker geweſen bin. Es iſt geraume Zeit, daß ich, Dank dem Himmel, von alle dieſem zurückgekommen, und mich ganz natürlich wieder auf demſelben Punkte befinde, von dem ich vor zehn Jahren ausgegangen bin. Platon hat dem Horaz, Young dem Chaulieu Platz gemacht. Die Harmonie der Sphären iſt den Arien von Galuppi und den Symphonien von Jomelli, der Nektar der Götter dem Tokaier der Ungarn gewichen. Da ſehen Sie viel Verwandlung, ohne daß das, was den wahren Werth eines Biedermanns ausmacht, die mindeſte Veränderung erlitten hätte."

So mußte Wieland, von Innen und Außen gedrängt, den Wolkenſchleier des abſtrakt Idealen, der ihn bis dahin umfing, zerreißen. Seine Aufgabe ward es, die Geltung und Berechtigung des Sinnlichen, dem religiöſen Pathos und fanatiſcher Tugendſchwärmerei gegenüber, zu vertreten. Die friſche Lebendigkeit, das Raffinement des Lebensgenuſſes im Farbenſchmucke der Kunſt zu zeigen, das war die Palme, wonach Wieland durch ſein ganzes Leben rang. Nicht ſittliche Erhebung wollte er, nicht mitten im Sinnlichen die Verklärung des Göttlichen darſtellen, ſondern vergnügen, amüſiren wollte er, an franzöſiſche Koſt gewöhnte Gaumen kitzeln und ſie überzeugen, daß auch ein deutſcher Geiſt ſolche

Nahrung reichen könne. Er hat in dieſer Hinſicht, dies iſt nicht zu läugnen, manches vortreffliche Ragout zuſammengeſetzt und damit die Feinſchmecker, die die Kunſt überhaupt als Leckerbiſſen betrachten, auf das Beſte bedient. Wieland emancipirte Klopſtock gegenüber das Fleiſch!

Entſchieden trat dies hervor in ſeinen „komiſchen Erzählungen," wovon 1765 die erſte Ausgabe erſchien. Sie enthalten „das Urtheil des Paris," „Endymion," „Juno und Ganymed," „Aurora und Kephalus." — Agathon war ſchon 1761 koncipirt; Don Silvio von Roſalva 1764 vollendet. Die Geſchichte des erſteren erſchien zuerſt Frankfurt und Leipzig 1766, 1767, 2 Bde. 8. ſpäter noch einmal in 4 Bdn. 1773. Don Silvio erſchien zuerſt Ulm 1764, 2 Th. 8. verbeſſert 1772. In kurzen Zwiſchenräumen folgten „Idris und Zenide" 1768. „Die Grazien" 1770. „Der neue Amadis" 1772. „Gandalin oder Liebe um Liebe" 1776. „Geron, der Adlige" 1777. „Oberon" 1780. „Clelia und Sinibald" 1788.

Was dieſe Charakteriſtik Wielands betrifft, daß er die überſchäumende Sprache Klopſtocks und ſeiner Schule in ein natürliches Bette zurückgeleitet, daß er vor allen für die Bedürfniſſe der großen Leſewelt geſorgt und ſo erſt deutſche Literatur in Deutſchland heimiſch gemacht, ſo haben ſich darüber alle Literarhiſtoriker eines Breiten ausgelaſſen. Das Beſte findet man bei Schloſſer, am Schluß des zweiten Bandes ſeiner Geſchichte des 18. Jahrhunderts, und auch Gervinus giebt nach dieſer Seite hin eine feine Charakteriſtik. Wie es denn letzteren Hiſtoriker auszeichnet, einzelne Partieen glänzender als alle ſeine Vorgänger durchgeführt zu haben. Wo es ſich aber um allgemeine Standpunkte handelt, um jene Durchblicke durch die Maſſe des vorliegenden Stoffs, die dieſen Stoff ordnen — da zeigt ſich der Mangel einer philoſophi-

ſchen Grundlage, ohne welche man der Breite nach freilich ſich ausdehnen kann, aber zur Concentration ſelten gelangt.

Die hohe Bedeutung, die Wieland für die Geſchichte der Entwickelung des Kunſtgenius hat, haben beide Hiſtoriker, da ſie nicht nach philoſophiſchen Principien verfahren, ungewürdigt gelaſſen. So leicht, meinen wir, leitet ſich vom Standpunkte der ſich entwickelnden Idee des Kunſtſchönen, namentlich Wieland betreffend, alles Hiſtoriſche ab.

Wieland hat eine gleichberechtigte Seite des Kunſtſchönen wie das Ideale, er hat das Reale, das ſinnlich Wirkliche zu ſeinem Rechte gebracht. In ſtärkſter Weiſe hat er dem deutſchen Geiſte dieſen Pol vorgehalten und ſeine That iſt, wenn wir die Wichtigkeit für die Folgezeit im Auge haben, gleich groß wie die Klopſtocks. Daß er ſeine Richtung nach dem Sinnlichen auf die Spitze trieb, daß er ſich im Sinnlichen verlor, daß er frivol und ſchlüpfrig wurde — das wollen wir ihm, vom Standpunkte der Geſchichte des Ideals, ebenſowohl verzeihen, als wir es Klopſtock verzeihen, daß er uns nur in den Sphären des Ueberſinnlichen, Aetheriſchen und Seraphiſchen zu führen verſteht. Es verkündet immer die Morgenröthe eines großen Fortſchritts, wenn ſtarke Gegenſätze in ſchroffer Einſeitigkeit heraustreten. Je ſtärker der Gegenſatz zweier Richtungen, deſto näher die Vermittelung.

Klopſtock, der Idealiſt, in näherer Beſtimmung der Dichter des Erhabenen, entbehrte des Grund und Bodens, aus dem heraus allein das Erheben möglich iſt: Wieland, der Realiſt, in näherer Beſtimmung der Dichter des Komiſchen, hat dieſen Grund und Boden dem Erhabenen untergeſchoben, aber ohne die Kraft des Erhebens; ohne zugleich den Witz der Klopſtockſchen Begeiſterung rühren zu können.

Um es zu wiederholen: So iſt die Einſeitigkeit der Weltanſchauung Klopſtocks die des abſtrakt Ueberſinnlichen; die Einſeitigkeit der Weltanſchauung Wielands die des abſtrakt Sinnlichen.

Fragen wir, in welchen der drei großen Dichtgattungen Wieland dem Ideal am nächſten kam? — Klopſtock, haben wir geſehen, in deſſen Kunſtanſchauung das Schlaglicht auf die Seite des Innerlichen, des Subjektiven fällt, kam im Lyriſchen dem Ideal am nächſten, denn das Weſen des Lyriſchen iſt dieſes Innerliche, Subjektive: die erſte Seite der Schönheitsidee kommt zu ihrem Rechte. — Wieland nun, in deſſen Kunſtanſchauung, wie wir wiſſen, das Schlaglicht auf die Seite des Aeußeren, des Objektiven fällt — worin wohl kann er dem Ideal am nächſten kommen? doch wohl im Epiſchen; denn das Weſen des Epiſchen iſt eben dieſes Aeußere, Objektive, worin die zweite Seite der Schönheitsidee zu ihrem Rechte kommt. Wieland iſt epiſcher Dichter; dem innerſten Weſen ſeiner Kunſtanſchauung nach iſt er dieſes.

Doch hat Wieland den höchſten Standpunkt epiſcher Intention nirgend erreicht. Es ſind nicht allgemeine Angelegenheiten, nicht die großen Gegenſtände der Geſchichte, nicht die Wendepunkte des Weltgeiſtes, die er zur Anſchauung bringt. Seine Sendung, der Kunſtidee die Seite der Sinnlichkeit zu retten, ließ ihn eben dahin greifen, wo Sinnlichkeit der Breite nach auseinanderlag, nicht wo ſie, in Centralpunkte zuſammengehend, den Hauch des Idealen ausſtrömt. Wo das Ideale bei ihm ſich findet, da ſteigt es ſelten aus dem Schoße des Sinnlichen auf; es wird in phantaſtiſcher Trübung dem Sinnlichen hinzugebracht. Dieſer Akt von Außen widerſpricht aber dem dargelegten allgemeinen Weſen der Kunſtidee.

Je nach dieſer Einſeitigkeit der poetiſchen Weltanſchauung

ſtellte ſich auch Wielands Verhältniß zu der Bildungsſtätte des klaſſiſchen Alterthums. Er wandte ſich hier nach der Seite der römiſchen Anſchauung, die ſich, der griechiſchen gegenüber, durch vorwiegende Richtung nach der Seite des ſinnlich Wirklichen geltend macht. Die ideale Höhe hellenſcher Kunſtanſchauung lag ihm in blauer Ferne.

Auf dieſen Grundlagen mußten ihm Uebertragungen wie die von Horazens Briefen und Satiren beſſer gelingen, als die der tiefen Komik des Ariſtophanes; unter tiefer Komik aber verſtehen wir ſolche, die mitten in ihrem eigentlichen Elemente, der bewegten Fläche vorwiegender Sinnlichkeit, den Himmel des Idealen ſpiegelt.

Wir verlaſſen hier Wieland, nachdem wir den ſcharfen Einſchnitt ſeiner Faſſung der Kunſtidee in den Klopſtockſchen Idealismus nachgewieſen. Seine weitere Thätigkeit werden wir kennen lernen, wenn wir auf den fruchtreichen Boden der Weimaraner Zuſtände treten, zu deſſen Abſteckung Wieland, von der Herzogin Anna Amalia 1772 berufen, den erſten Anſtoß gab.

Noch hat man in der Geſchichte der deutſchen Kunſtliteratur eine Gruppe von Dichtern als Schule zuſammengenommen, die ihren erſten Ausgangspunkt von Halle nahm und ſpäter ſich auf Preußiſchem Gebiete koncentrirte. Den Bremer Beiträgern gegenüber kommt dieſe literariſche Korporation in eine ſehr ſchwache Beleuchtung. Auch hier finden wir das Verdienſt der Verarbeitung und Verbreitung bereits vorhandener Elemente, aber weit einſeitiger als bei den ſächſiſchen Dichtern, aus deren Schoße doch auch ein Klopſtock hervorging. Dieſe halleſchen Dichter charakteriſirt, kaum iſt hier Ramler auszunehmen, eine gewiſſe Süßlichkeit der poetiſchen Anſchauung, eine vornehme Verſteifung auf den

eingenommenen Standpunkt, die in der Vergötterung anakreontiſcher Tändelei und des hohlen Horaziſchen Pathos volle Nahrung fanden. Es mag hier genügen, die Namen der vorzüglichſten Vertreter zu nennen.

Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719—1803), Johann Peter Uz (1720—1796), Johann Nikolaus Götz (1721—1781), Karl Wilhelm Ramler (1725—1798), Chriſtian Ewald von Kleiſt (1715—1759).

Keiner dieſer Dichter hat den Stoß der Entwickelung des deutſchen Kunſtgenius weiter fortgeführt.

Sechste Vorleſung.

Der Genius der Kritik in Leſſing, Winkelmann, Herder, als der vorbereitende Standpunkt der hohen Entwickelung des Ideals in Goethe, Schiller, Jean Paul.

So ſtand es um den deutſchen Kunſtgenius in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Klopſtock und Wieland waren die beiden Gegenſätze, wohin die Nation ſich wandte, Richtungen, wonach die Einen dahin, die Andern dorthin auseinandergingen, je nachdem man die Sympathien des einen oder des anderen Dichters theilte.

Der eine Gegenſatz im Schönen, die Welt des Ueberſinnlichen, fand in Klopſtock den Vertreter; der andere Gegenſatz im Schönen, die Welt des Sinnlichen, in Wieland. Beide betrachteten wir, indem wir einen im Schönen ſelbſt vorgehenden Pro-

zeß kennen lernten, Klopſtock als den Dichter der erhabenen Intuition, Wieland als den Dichter der komiſchen Intuition.

Den nächſten Fortſchritt nun macht der Kunſtgenius, indem ſich aus der Einſeitigkeit des Ueberſinnlichen in Klopſtock der Idealismus und Kosmopolitismus Schillers entwickelt; der eigentliche Fortſchritt beſteht darin, daß, dem Weſen der Kunſt entſprechend, das Ueberſinnliche aus ſeiner Sonnenhöhe herab in die Welt des Sinnlichen geholt wird; wie auf der anderen Seite der Fortſchritt Goethes über Wieland hinaus darin beſteht, daß das Sinnliche nicht in ſeiner Einſeitigkeit, eben nur als Sinnliches, ſondern als von dem Ueberſinnlichen durchwohnt und erwärmt gefaßt wird.

Dieſer Fortſchritt Goethes über Wieland hinaus und Schillers über Klopſtock hinaus iſt ein ſo großer und überraſchender, daß wir gezwungen werden, in der Geſchichte der Entwickelung des deutſchen Geiſtes zu forſchen, ob nicht ein Grund zu dieſer raſchen Folge vorliege. Und hier werden wir mit aller Macht gedrängt, den großartigen Aufſchwung, den die Kunſtkritik vor Goethe und Schiller nahm, zu betrachten.

Nach dem Hubertsburger Frieden brach die geiſtige Revolution in Deutſchland aus, den politiſchen Revolutionen in Nordamerika und Frankreich voraneilend. Nach allen Richtungen hin wurden mit Blitzesſchnelle die alten Standpunkte genommen, und neue Fahnen verkündeten neue Herrſcher. Hier in Deutſchland fielen die Köpfe ſo gut wie dort in Frankreich; die kritiſche Guillotine arbeitete in Deutſchland für dieſelben Ideen, wofür jenſeits des Rheines das Blut in Strömen floß. Dieſes eben, ſeine tiefſten Angelegenheiten zunächſt geiſtig zu verarbeiten, iſt des Deutſchen Art, während es den Süden auszeichnet, daß er zu raſcher That in geſchichtlicher Wirklichkeit fortſtürmt. Schon Shakſpeare

macht dieſe Unterſcheidung, wenn er ſeinen tiefſinnenden Hamlet in Wittenberg ſtudiren läßt.

Die ganze Erſcheinung aber, dieſes Zuſammenſtimmen der verſchiedenen Standpunkte, iſt ein Beweis, daß das, was vom Geiſte ſtammt, nicht in Unordnung herumliegt, nicht hier und da in trübſeliger Vereinzelung hervorquillt, ſondern daß der Weltgeiſt ſeine tiefſten Geſetze in allen einzelnen Erſcheinungen nach den verſchiedenſten Richtungen bethätigt, daß Alles in einandergreift zu einer Ordnung und Harmonie.

Für diejenige Anſchauungsweiſe, die den organiſchen Zuſammenhang des Einzelnen hervorſucht, iſt das ſchlagartige Aufeinandertreffen der bewegenden Ideen jenes Zeitraumes ein treffender Beleg. Keine Zeit arbeitet wie dieſe ſo gedrungen in ihren Erſcheinungen auf einen Mittelpunkt, den des Kosmopolitismus.

Wer dieſe Faſſung der Geſchichte, deren Vertretung den neueſten philoſophiſchen Bewegungen zu danken iſt, verkennt oder ſich von ihr abwendet, ſteht hinter den Forderungen der Zeit zurück, und ſeine Stimme verhallt in jener Wüſte, die ein ſolcher ſelbſt um ſich verbreitet.

In jener großen deutſchen Zeit nun, wo ſich der Geiſt emancipirte von den Feſſeln des Autoritätsglaubens und ſich in dem freien Aether ſeines eigenen Selbſt bewegte; in jener großen, proteſtantiſch deutſchen Zeit tritt uns entgegen ein Dreigeſtirn des kritiſchen Genius, mit deſſen Aufgang jene Atmoſphäre ſich vorbereitete, in der die künſtleriſchen Anſchauungen Goethes, Schillers, Jean Pauls ihre erſte Nahrung fanden. Die Kritik bereitete den Boden für die ſpätere große Ausſaat. Die Kritik füllt die Kluft aus zwiſchen Wieland und Goethe, zwiſchen Klopſtock und Schiller. Die Kritik macht begreiflich dieſes Ueberſpringen

ſo vieler Vermittelungen, ehe es von Wieland zu Goethe, von Klopſtock zu Schiller kommen konnte. Dieſe Kritik unterſchied ſich von der früheren Gottſchediſchen und Bodmerſchen dadurch, daß ſie nicht wie dieſe in ſubjektiven Beſtimmungen ſich bewegte, ſondern das objektive Weſen der Sache traf; daß ſie nicht auf das Mittelmäßige anderer Literaturen als Muſter hinwies, ſondern auf das Beſte und Tüchtigſte, woran die kommende Generation erſtarkte und einen ſo hohen Aufſchwung nehmen konnte.

Dieſe drei Vertreter der deutſchen Kunſtkritik, die den hohen Standpunkt des Ideals in Goethe, Schiller, Jean Paul vorbereiteten, ſind: Gotthold Ephraim Leſſing, der literariſche Soldat ſeiner Zeit, Johann Joachim Winkelmann, der den Marmor der klaſſiſchen Kunſt reden machte, und der Völkerwanderer Johann Gottfried Herder.

Leſſing	Winkelmann	Herder
1729—1781.	1717—1768.	1744—1803.

Bei dieſen Namen wird uns zuerſt heimiſch zu Muthe. Ihr Einfluß reicht noch bis in unſere Zeit, und ihre Thaten ſtehen als die glänzendſten des deutſchen Geiſtes feſt in unſerer Erinnerung; alle drei ſtecken neue Gränzen ab in Bezug auf den Geſchmack.

Jede ihrer Thaten, ſelbſt da, wo ſie auf rein künſtleriſchem Boden zu ſtehen ſcheinen, iſt eine That der Kritik. Leſſings und Herders poetiſche Ergüſſe ſind in künſtlichen Dämmen aufgefangen und verwahrt. Der ordnende Verſtand iſt bei der Arbeit geweſen, nicht die Freiheit der kunſtſchöpferiſchen Begeiſterung.

Das denkwürdige Geſtändniß Leſſings in der Hamburger Dramaturgie, das ihn ehrt als den Edelſten, finde auch hier ſeine Stelle — dieſes Geſtändniß:

„Ich bin weder Schauſpieler noch Dichter. Man erweiſt mir zwar manchmal die Ehre, mich für Letzteren zu erkennen. Aber nur weil man mich verkennt. Aus einigen dramatiſchen Verſuchen, die ich gemacht habe, ſollte man nicht ſo freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinſel zur Hand nimmt, iſt ein Maler. Die älteſten von jenen Verſuchen ſind in den Jahren hingeſchrieben, in denen man Luſt und Leichtigkeit ſo gern für Genie hält. Was in den neueren Verſuchen erträglicher iſt, davon bin ich mir ſehr wohl bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft ſich emporarbeitet, durch eigene Kraft in ſo reichen, ſo friſchen, ſo reinen Strahlen aufſchießt; ich muß Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspreſſen. Ich würde ſo arm, ſo kalt, ſo kurzſichtig ſein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze beſcheiden zu borgen, mich an fremdem Feuer zu erwärmen und durch die Gläſer der Kunſt meine Augen zu ſtärken. Ich bin daher immer beſchämt, oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie ſoll das Genie erſticken, und ich ſchmeichle mir, etwas von ihr zu erhalten, das dem Genie ſehr nahe kommt. Ich bin ein Lahmer, den eine Schmähſchrift auf die Krücken unmöglich erbauen kann. Doch freilich wie die Krücke dem Lahmen wohl hilft, ſich zu bewegen, aber nicht ihn zum Läufer zu machen — ſo auch die Kritik.“ —

Wir wollen jene ſtarken, deutſchen Naturen näher kennen lernen, in deren Zuſammenwirken der Begriff der Kritik ſich zu

ſättigen ſuchte, und die uns erſcheinen müſſen als die eigentlichen Grundlagen, auf denen ſich die freien Formen der höchſten Entwickelung des deutſchen Kunſtgenius aufbauen konnten.

Im ſtrengſten Sinne nimmt Leſſing den erſten Platz als Kritiker ein.

Dieſer großartige Charakter hat ſich in dem Wachſe ſeiner Zeit auf eine Weiſe abgedrückt, daß die Umriſſe ſeiner Geſtalt auf das deutlichſte hervortreten.

Den erſten Stoß und ſpäter die ſicherſten Federdrücke, daß das Räderwerk der großen Epoche zu arbeiten anfing, vollführte Leſſing. In einer Zeit, die ſich nach zwei Seiten hin, der des Klopſtockſchen Idealismus und der des Wielandſchen Realismus, zu vereinſeitigen Miene machte, trat er nicht als ſtrenger Syſtematiker auf, ſondern im weiteſten Sinne des Wortes als Kritiker. Ueberall wo es der Anregung bedarf, ertönt Leſſings Horn des Aufruhrs. Nicht die Wahrheit zu haben, ſondern die Wahrheit zu ſuchen, nannte er den Adel des Geiſtes. Keine Rückſicht galt ihm, ob die Leute alt oder jung, in Amt und Würden, oder Kandidaten, Landsleute oder nicht; er reißt jeder Lüge die Maske herunter, verſteckt Nichts, was er für das Wahre und Rechte hält. Wohin er trifft, ſpringt mit einem Schlage die gepanzerte Pallas hervor. Wohin er ſich wendet, kommt er, ſieht er, ſiegt er. So fuhr er nach den verſchiedenſten Richtungen in alle Schachte der Gelehrſamkeit, ſprengte die Schlacken weg und ſonderte das reine Gold. Und eine Forderung immer war es, die wie ein großer Ton durch ſeine Schriften zog, die ſtolze Forderung: Gedankenfreiheit! — Hier war Leſſing Proteſtant; er war es in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. In dieſem Sinne iſt er oft der Luther ſeiner Zeit genannt worden. Eine gleiche Wucht geſinnungs-

vollſter Perſönlichkeit und wiſſenſchaftlicher Tiefe, die gleiche mehr fragmentariſche Art und Weiſe des Wirkens entfaltete Leſſing einer Zeit gegenüber, die eines ſolchen Weckers in ihrem Uhrwerke bedurfte.

Kritik iſt das Loſungswort des Proteſtantismus, Leſſing iſt durch und durch im proteſtantiſchen Sinne des Worts Kritiker. Als ſolcher iſt er, wie vielleicht kein zweiter, gefürchtet worden. Er ſah ſeinen Feinden bis in die innerſte Kammer ihres Ichs und überraſchte ſie in ihrer Nacktheit. Ihm ließ ſich nichts vorſpiegeln. Wo man es wagte, den Gewaltigen zu reizen, da ſchwang er nicht ſeine Keule, die gewöhnlich den Garaus machte, ſondern fing an mit ſeinem Opfer zu ſpielen, wie mit jenem Paſtor zu Laublingen, Herrn Samuel Gotthold Lange, deſſen Ueberſetzung des Horaz er vor der ganzen Nation Stück für Stück in Fetzen zerriß; ein geiſtiges Rädern, wie es kaum bis dahin wieder vorgekommen. Hier hat Heinrich Heine Recht, wenn er ſagt, Leſſing ſpiele mit ſeinen Feinden wie die Katze mit der Maus. Aber dieſes paßt nur da, wo er gereizt wurde, nicht von Ebenbürtigen, ſondern in der That von kleinen Mäuſen. — Wo er vor einem Winkelmann, einem Herder ſeine Waffen gebrauchte, da war er ernſt und würdig gemeſſen. Bewundernswürdig iſt hier die zerſetzende Kraft ſeiner Polemik, dieſes Wühlen in dem Leibe der Gedanken, dieſes Forſchen im Einzelnen nach dem Zuſammenhange im Ganzen. Sehr charakteriſtiſch, rief man in dieſem Sinne, als man erfuhr, das Leſſing-Denkmal zu Braunſchweig ſolle auf einem ſogenannten Anatomieberge errichtet werden — ſehr charakteriſtiſch, wenn man bedenkt, welch ein großer Anatom Leſſing geweſen.

Eines ſeiner größeſten Verdienſte, wenn nicht das größeſte,

iſt ſeine Kritik, inwiefern ſie ſich auf Kunſt richtete, eingerechnet zugleich ſeine Dichtungen, inwiefern ſie Spiegelbilder der verfochtenen Standpunkte ſein ſollten.

Auf dieſem Felde hat er geſondert und gerichtet, abgeſteckt die Gebiete, die man durcheinanderwarf; durch dieſe neuen Gränzbeſtimmungen eben machte er eine lebenvollere Entwickelung im Einzelnen möglich.

Seine erſte That von weitreichendem Einfluſſe iſt die Befreiung der Poeſie von den Einengungen philoſophiſcher Elemente. Hier bannte er den Alp der Didaktik, d. i. den der Kunſtidee voraus aufgedrungenen Zweck moraliſcher Belehrung, einen Standpunkt, den ſelbſt Wieland auf der Höhe ſeines Sinnlichkeitsprincipes nicht ganz aufgeben konnte.

Schon 1755 fragt Leſſing in ſeiner Schrift „Pope ein Metaphyſiker“: Ob ein Dichter als Dichter ein Syſtem haben könne? — Ein Gedicht iſt ihm eine vollkommene ſinnliche Rede. Er fragt weiter: „Ein Syſtem metaphyſiſcher Wahrheiten alſo, und eine ſinnliche Rede; beides in Einem. — Ob dieſe wohl einander aufreiben?“ — Und in ſchönem, edelgemeſſenen Bilde fährt er fort: „Der Philoſoph, welcher auf den Parnaß hinaufſteigt, und der Dichter, welcher ſich in die Thäler der ernſthaften und ruhigen Weisheit hinabbegeben will, treffen einander gleich auf dem halben Wege, wo ſie, ſo zu reden, ihre Kleidung verwechſeln, und wieder zurückgehen. Jeder bringt des Andern Geſtalt in ſeine Wohnungen mit ſich; weiter aber auch nichts, als die Geſtalt. Der Dichter iſt ein philoſophiſcher Dichter und der Weltweiſe ein poetiſcher Weltweiſe geworden. Allein ein philoſophiſcher Dichter iſt darum noch kein Philoſoph, und ein poetiſcher Weltweiſe iſt darum noch kein Poet.“ —

Eine gleich wichtige Gränzbeſtimmung machte Leſſing innerhalb des Kunſtgebietes ſelbſt. In ſeinem Laokoon (1766) trennte er das Weſen der Malerei von dem der Poeſie, eine Vermiſchung, die ſich in der Kritik der Schweizer auf den Grundlagen engliſcher Anſchauungen geltend gemacht. Er weiſt nach, was unter „poetiſchen Gemählden" eigentlich zu verſtehen ſei. Denkwürdig iſt in dieſem größten kritiſchen Werke Leſſings der divinatoriſche Geiſt, womit er das Identitätsprincip, das Princip, wohin die ganze Kunſtentwickelung ſich fortbewegt, vorausahnt.

Die nachhaltigſte kunſtkritiſche That aber iſt ſein Kampf gegen den falſchen Kothurn des franzöſiſchen Dramas und die Wucht ſeiner Gründe, mit denen er auf Shakſpeare als das ewige Muſter hinwies. Stellen wie dieſe waren in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts noch nicht erhört:

„Was man von dem Homer geſagt hat, es laſſe ſich dem Herkules eher ſeine Keule, als ihm ein Vers abringen, das läßt ſich vollkommen auch von Shakſpeare ſagen. Auf die geringſte von ſeinen Schönheiten iſt ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakſpeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat ſich neben ſie zu ſtellen. Alle, auch die kleinſten Theile bei Shakſpeare ſind nach den großen Maaßen des hiſtoriſchen Schauſpiels zugeſchnitten, und dieſes verhält ſich zu der Tragödie franzöſiſchen Geſchmacks ungefähr wie ein weitläuftiges Freskogemälde gegen ein Miniaturbildchen für einen Ring."

Mit ſolchen Geſinnungen durchbrach Leſſing, wohin er ſich wandte, jede trübſelige Vereinzelung; ſo maaß er Alles mit großen Maaßen; knüpfte Alles an das Ganze der Menſchheit als das Evangelium der Idee.

Ohne alle Leidenſchaft, mit der heiterſten Miene von der Welt, als geſchähe eben nichts, zerrieb er wie Mörtel die franzöſiſche Klaſſik und ſtebte ſie durch ſeine Hamburger Dramaturgie (1767—1769). Die Art und Weiſe, wie er das in der Semiramis des Herrn von Voltaire vorkommende Geſpenſt beleuchtet und mit dem gewaltigen Königsgeiſte im Hamlet des Shakſpeare vergleicht, iſt ein Muſter franzöſirender Höflichkeitsform. Es gelingt Leſſing ganz vortrefflich, den Geiſt des Ninus mit aller Delikateſſe von den Brettern herunterzukomplimentiren; vor dem Shakſpeareſchen Geiſte aber ſtreckt er die Waffen. In gleicher Weiſe verfährt Leſſing mit Corneille und Racine, und treffend iſt ſeine Beleuchtung der von den franzöſiſchen Klaſſikern feſtgehaltenen drei Einheiten, der Einheiten des Orts, der Zeit und der Handlung.

Gerade dieſe Hamburger Dramaturgie iſt es, womit Leſſing die ſogenannte Sturm- und Drangperiode vorbereitete, die ſich an Shakſpeare entzündete. Wenige Jahre nach dem Schluß der Hamburger Blätter ſchlug Goethes Götz von Berlichingen wie ein Blitz in den deutſchen Geiſt, und der Donner dieſes Blitzes waren Schillers Räuber. —

Werfen wir einen flüchtigen Blick auf Leſſings Leben, ſo finden wir ihn ſchon vor ſeinem dreizehnten Jahre auf der Fürſtenſchule zu Meißen, ganz eingetaucht in jene ſchweißtreibende Schulatmoſphäre, in der die Vegetation des klaſſiſchen Alterthums künſtlich gefriſtet wird. Von einem klugen Manne, dem Lehrer Klemm, lernte der Knabe indeß, daß Lateiniſch und Griechiſch nur Werkzeuge zur Gelehrſamkeit, nicht die Sache ſelbſt ſeien, daß ein Gelehrter ohne Philoſophie nicht viel bedeute; und dem Schüler leuchtete dieſe Wahrheit ſehr bald ein, ſchneller als noch man-

chem Philologen heut zu Tage. Mit dem kräftigen Lobe, er ſei ein Pferd, das doppeltes Futter haben müſſe; die Lektiones, die Anderen zu ſchwer, ſeien ihm Kinderſpiel, man könne ihn nicht mehr gebrauchen, verließ er 1746 die Schule, und bezog noch in demſelben Jahre, um Theologie zu ſtudiren, die Univerſität Leipzig.

Hier in die Hörſäle der pedantiſchen Gelehrten tretend, wo man nichts Anderes lehrte, als was im Buche ſtand, wo die Studenten ſaßen und Sorge trugen, Alles ſchwarz auf weiß zu beſitzen, um es getroſt nach Hauſe zu tragen; hier, wo der ſeichte Formdespotismus Gottſcheds und ſeiner Anhänger in vollem Glanze war — hier konnte ein Leſſing, in dem die Zukunft dämmerte, nicht ausdauern. Selbſt die Richtungen der Bremer Beiträger, die eben erſt ausliefen, hatte er, wenn auch noch nicht durch Thaten, ſo doch im Geiſte überflügelt. Durch den ſtrengen Willen der Aeltern in Leipzig feſtgehalten, in dieſer breiten Zuſtändlichkeit aller Verhältniſſe, die auf den deutſchen Geiſt drückte, machte ſich Leſſing Luft durch die Verachtung des Beſtehenden. Er ſtürzte ſich in den Strudel des Lebens, und bald zog ihn die Bühne an, das Bild dieſes Lebens, eine Sympathie, die ſich ſpäter bei den größeſten ſeiner Zeitgenoſſen wiederholte. Wir dürfen nur an Schiller denken, der, wie Leſſing die Theologie, ſo die Medicin fallen ließ und nach Mannheim floh. Von tiefer Bedeutung iſt dieſer Zug der Geiſter nach der Bühne, wie er in Leſſing zuerſt hervortrat. Der Genius hatte ſich in den Elementen des Lyriſchen und des Epiſchen geſättigt; Klopſtock und Wieland hatten dieſe Gattungen je nach ihren künſtleriſchen Weltanſchauungen, die das Weſen des Lyriſchen und Epiſchen in ſich reflektiren, vertreten. Jetzt galt es, die Pole der Kunſtidee noch näher zu

rücken; in dieſem Zuſammenſtoße wird das Drama geboren. Der Genius des Jahrhunderts, großen geſchichtlichen Umwälzungen entgegenſchreitend, fordert von ſeinen Dichtern — die Bretter, die die Welt bedeuten.

Die Bretter in ihr Recht einzuſetzen war auf dem Felde der Kunſtkritik Leſſings unabläſſiges Streben. Schon in Leipzig gab er in Zeitſchriften Luſtſpiele. Das erſte Theaterſtück „der junge Gelehrte" wurde von der Neuberin aufgeführt und fand Beifall. Erſt als das Leipziger Theater in Verfall kam, ging er nach Berlin, wo er mit Mylius (1750) „Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters" herausgab.

Hier war es auch, wo der große Voltaire, Kammerherr des Königs, dem kleinen deutſchen Kandidaten vorwarf, er habe ihm eines der erſten Exemplare des Siècle de Louis XIV. geſtohlen. Dieſen kleinen Kummer hätte der Franzoſe dem Deutſchen vergeben ſollen; der größere Kummer war der, daß der damalige Kandidat der Medicin, als welcher Leſſing Leipzig verlaſſen hatte, ſpäter in der Hamburger Dramaturgie die Tragödien des Herrn von Voltaire ſo auseinanderriß, daß ihre Theile nicht wieder zuſammenzuſetzen waren.

Im Jahre 1752 folgte Leſſing den wiederholten Mahnungen des Vaters und zog betrübt gen Wittenberg, wirklich entſchloſſen ein Brodſtudium zu wählen. Hier ließ er ſich zum Magiſter machen, bezog mit ſeinem Bruder ein kleines Zimmer und unternahm mit dieſem gemeinſchaftlich die troſtloſeſten Arbeiten, unter denen eine Ueberſetzung des Klopſtockſchen Meſſias in's Lateiniſche, eine Verbeſſerung des Jöcherſchen Gelehrtenlexikons u. A. kaum ein Jahr dauerte er in dieſen Verhältniſſen, als er wieder anfing, ſich dem Beſtehenden gegenüber in eine ironiſche Stellung zu

ſetzen. Die Spitze dieſer erneuerten Umwandlung war ſein anatomiſches Meiſterpräparat, die Kritik der Langeſchen Horazüberſetzung.

Die gelehrten Artikel der Voſſiſchen Zeitung ſchreibend finden wir ihn 1753 wieder in Berlin. Jetzt erſcheinen die vier Theile ſeiner kleinen Schriften in Duodez raſch hintereinander. Es tritt die Beziehung ein zu den bedeutendſten Gelehrten des damaligen Berlin, zu Moſes Mendelsſohn, Nicolai, Sulzer u. A. Ungeſtörte Muße ſuchend zieht er ſich nach Potsdam zurück und vollendet hier ſeine Miß Sara Sampſon, das erſte bürgerliche Trauerſpiel der Deutſchen. Die Färbung geſunder Lebendigkeit der beginnenden Entwicklung des Drama vorbereitet zu haben, iſt das Verdienſt dieſer Arbeit. Das Stück ward zuerſt in Frankfurt an der Oder aufgeführt, wohin Leſſing, es zu ſehen, reiſte. Der vorwiegende Hang zur Bühne erwachte, und 1755 ging Leſſing wieder nach Leipzig trotz des Mißbehagens ſeiner Freunde, die in dieſem unſtäten Treiben kein Heil erblickten, die ihn ungern dem Netze entrinnen ſahen, womit ihre Philoſophie ihn zu umſpinnen trachtete.

In Leipzig wird ihm der Vorſchlag gemacht, mit einem reichen Kaufmannsſohne eine Reiſe auf vier Jahre zu machen. Man tritt dieſe den zehnten Mai 1756 an, kommt aber nur bis Amſterdam, weil Friedrich in Sachſen einfällt und der Kaufmannsſohn langweilig wird. Leſſing lebt wieder in Leipzig und verkehrt namentlich mit Kleiſt und Weiße, die er nächſt Moſes Mendelsſohn am meiſten geliebt zu haben ſcheint.

Mit dem Jahre 1759 entfaltet Leſſing, wieder nach Berlin ſich wendend, ſeine größeſte Thätigkeit; doch ſchon nach Jahresfriſt überraſcht ſeine Freunde die Nachricht, er habe die Stelle

eines Gouvernement-Sekretairs beim General Tauenzien angenommen und ſei bereits nach Breslau abgereiſt. Dem war wirklich ſo! In der Nähe des Kriegsſchauplatzes, mitten im Geräuſche der Waffen wandert Leſſing umher und freut ſich des bewegten Lebens. Man ſieht ihn am Pharotiſche heiße Schweißtropfen vergießen, da er hoch ſpielt; die Wirklichkeit nach allen Seiten hin läßt er auf ſich wirken. Aber ſchon regt ſich der Plan zur Minna von Barnhelm in ſeinem Kopfe, ein ganz unläugbares Ergebniß ſeines Breslauer Aufenthaltes. 1765 nimmt Leſſing ſeinen Abſchied, geht über ſeine Vaterſtadt Kamenz nach Leipzig und von dort wieder nach Berlin zu den höchſten Leiſtungen gerüſtet. Sein Laokoon erſcheint und die denkwürdige Beziehung zu Winkelmann tritt ein, das Jahr 1767 bringt ſein Soldatenſtück Minna von Barnhelm, das jedoch erſt 1768 nach vielen damit gemachten Schwierigkeiten in Berlin aufgeführt wurde. Dieſe Wahrheit überraſchte, dieſe Abſchilderung noch giltiger Zuſtändlichkeit machte ſtutzig. Man hatte ſich an die Helden des Kothurns gewöhnt, die ſich mit abſtrakten Begriffen wie mit Wolken herumſchlugen, ihr Bellen ſchreckte nicht; hier aber trat Einem der Soccus auf die Hacken und erinnerte, daß man nicht träume.

Die Erweiterung des Kunſtbegriffes, die in Minna von Barnhelm gegeben, liegt darin, daß das ſpecifiſche Weſen der Schönheitsidee, die Seite der ſinnlichen Wirklichkeit, und in tieferer Bedeutung der Körper und Abdruck des Jahrhunderts — mit wenig Worten, daß der mikrokosmiſche Standpunkt des Kunſtwerks ſich anfängt geltend zu machen. Zu einem tieferen Erfaſſen nach der Seite des Idealen konnte es hier, ſelbſt wenn Leſſing mehr Dichternatur war, nicht

kommen; es iſt ſchon bei Wieland hervorgehoben, wie das Intereſſe des ſiebenjährigen Krieges ein vorwiegend materielles war. Der eigentlich mikrokosmiſche Standpunkt der Kunſt tritt bei Schiller in der organiſchen Beziehung zur franzöſiſchen Revolution ein. Leſſing hat die Brücke dahin geſchlagen, was ſich auch in ſeiner Emilia Galotti zeigt, in der jene Stoffe gähren, die in den erſten Dramen Schillers entſchieden herausfahren.

Schon 1766 hatte Leſſing die Einladung einer Geſellſchaft in Hamburg erhalten, die das Ackermannſche Theater übernahm, und von dem berühmten Kunſtrichter und Dichter beſte Förderung ihrer Zwecke erwartete. 1767 trat Leſſing das neue Amt an und machte die Unternehmung unſterblich in der ſchon erwähnten Dramaturgie. Dem faſt gleichzeitigen Streite mit Kloz, dem er den groben Keil entgegenſetzte, verdanken wir „die antiquariſchen Briefe“ und die Abhandlung „wie haben die Alten den Tod gebildet?“ —

Die letzte Zeit in Hamburg (1769) iſt die trübſte in Leſſings Leben. Verſprechungen, die von allen Seiten einlaufen, gehen nicht in Erfüllung. Das Leben ruft; die Sorgen hüllen dieſen klaren Charakter in Schwermuth. Alle ſeine Habſeligkeiten veräußernd will er nach Italien gehen und findet, daß ihm nicht ſo viel übrig bleibt, um in Rom ein Jahr zu leben.

Da erſcheint Ebert aus Braunſchweig und überraſcht den Gebeugten mit der Nachricht, der damalige Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand ſei auf ihn aufmerkſam und wolle ihn an die Wolfenbüttler Bibliothek ſetzen. „Wenn es ein Glück, von einem Hofe gekannt zu ſein, ſagte Leſſing, ſo iſt es bei dieſem ſchmeichelhaft.“ Leſſing ging nach Braunſchweig, wurde bei Hofe vorgeſtellt und erhielt die Stelle.

In Wolfenbüttel vollendete er ſeine Emilia Galotti, die 1772 zum erſten Male in Braunſchweig aufgeführt wurde. Das Stück theilt mit Minna von Barnhelm die Bedeutung, daß es der beginnenden Entwickelung des Drama die nothwendige Färbung des ſinnlich Wirklichen hinzugebracht; ſteht aber darin weit hinter dem früheren Stücke zurück, daß dem Verfaſſer die Kraft ausgeht, den Abſchluß zu machen. Hier gerade zeigt es ſich; daß die wahre künſtleriſche Weihe fehlt. Der Abſchluß des Kunſtwerks iſt des Künſtlers größeſte That. Der Abſchluß in Emilia Galotti aber iſt ein Abſchluß, wie er freilich im Leben häufig vorkommt, nimmermehr aber ein Abſchluß, wie er vor dem Forum der tragiſchen Muſe beſtehen kann. Bei Wieland und Goethe, zwiſchen denen Leſſing die Brücke ſchlägt, kehrt dieſelbe Erſcheinung nicht ſelten wieder; es liegt im ſpecifiſchen Weſen der realiſtiſchen Kunſtrichtung, das ſinnlich Wirkliche, das Leben, die Geſchichte mehr nach der Breite, als nach dem Centrum zu erfaſſen.

Leſſings letzte Lebensjahre verkümmerten theologiſche Streitigkeiten, in die er wegen Herausgabe der berühmten „Fragmente" verwickelt wurde. Auf dieſem dunklen Grunde klärte ſich ſein Nathan ab, eine herrliche That in der Geſchichte des Mannes! — Als der kritiſche Eber endlich aufhörte, mit ſeinen Zähnen den literariſchen Boden aufzureißen, ohne daß ihn je ein Fänger verwundete; als der Todesbote endlich dieſe ſtolze deutſche Eiche, die in ſo manchem Sturme ausgehalten, zu erſchüttern anfing — da ſpannte die Poeſie den Friedensbogen über die bewegten Wolken ſeines Lebens, und aus dem Eber wurde der Schwan, der ſeinen Nathan ſang, dieſes herrliche Lobgedicht auf die Vorſehung, wie es Mendelsſohn nannte.

Im verſöhnenden Lichte der Kunſt ſchmolz hier alle Herbigkeit zuſammen, die er in einem ſo viel geſpaltenen Leben gehäuft. Nicht im Waffenſchmucke der Kritik, die nie auskämpft, nicht den Köcher voll treffender Pfeile trat er von der Bühne ab; er zog dahin in Frieden, die Menſchenliebe ſeines Nathan in ſeiner Bruſt, die der Weltliebe eines Marquis Poſa voranpochte.

So weit meinen wir im Angeſichte der uns leitenden Principien das Urtheil über Nathan rechtfertigen zu können. Dringen wir aber tiefer in den Organismus des Werkes, ſo ſtoßen wir, wenn irgendwo, auf Didaktik, auf unkünſtleriſchen Dualismus. Nahm dieſer Dualismus in Minna von Barnhelm und auch in Emilia Galotti ſeinen Ausgang vom Sinnlichen, ſo im Nathan vom Ueberſinnlichen. Dieſer letztere Bruch mußte in einem Geiſte wie der Leſſings am tiefſten reißen, d. h. wo Leſſing Dichter wollte ſein. Der bewegende Gedanke des Werkes: Verherrlichung der Tugend, ohne deren abſoluten Quellpunkt, die chriſtliche Idee, in ihr Recht einzuſetzen, iſt ein abſtrakter. Man darf daher nicht anſtehen, dieſen Nathan als Kunſtprodukt hinter Emilia Galotti und Minna von Barnhelm zurückzuſetzen; ja vom Standpunkte der Reinheit des Ideals darf man nicht anſtehen, Minna von Barnhelm das beſte der Leſſingſchen Stücke zu nennen: es iſt am freieſten von allen dem Kunſtbegriffe fremden Abſtraktionen.

Ruft Gervinus: „Daß doch niemals ein Aeſthetiker oder Literarhiſtoriker über Leſſings Dichtungen mit eigenem Weisheitsdünkel abſpreche! und niemals anders darüber rede als mit Leſſings eigenen unſterblichen Worten" — ſo iſt es hier dennoch gewagt anders darüber zu reden, weil eine andere Zeit aus an-

deren erweiterten Gesichtspunkten sehr wohl anders reden kann. Lessings Kunstkritik war überwunden, als die Schellingsche Philosophie erschien. Schon gegen den Ausgang des Jahrhunderts fing man an die Lessingschen Dichtungen zu richten. Man sollte nun vom gegenwärtigen Standpunkte der Kunstphilosophie nicht anders über Lessing reden können als dieser selbst? — „Schade was um die schlechten Verse!“ ruft Gervinus dem Nathan gegenüber. Diese „schlechten Verse“ scheinen falsche Poesie bedeuten zu sollen. „Wem hat nicht, fragt Gervinus, bei dieser freien, sichern Moral, die in jedem Zug großartig und mannhaft ist, das Herz geschlagen?“ Wir antworten: ja freilich Moral, aber kein Kunstwerk. „Welcher Mann der späteren Zeiten wäre, fragt Gervinus weiter, den wir uns zum Muster nehmen mögten, und dem nicht diese heiter-ernste Menschlichkeit ein neuer Katechismus worden wäre?“ Wir antworten: ein Katechismus? ja freilich, aber kein Kunstwerk. Wird weiterhin Nathan ein reizender Kodex religiöser und weltlicher Moral genannt,“ so geben wir den Kodex gern zu; es handelt sich aber hier um die Frage, ob Kunstwerk, ob nicht, die in einer „Geschichte der poetischen National-Literatur“ ihre Erledigung finden muß. — Dieser Mangel an kunstphilosophischer Bildung bringt den fleißigen Historiker auch zu einem Urtheile über Emilia Galotti wie dieses: „Was aber das Stück vielleicht zum tragischsten aller deutschen Trauerspiele macht, ist der Gebrauch des Schicksals nach den christlichsten Begriffen, nach denen sich hier die Menschen mit offenbaren Thaten ihre Geschicke selbst knüpfen, bis an der verborgensten Stelle das unsichtbarste Fädchen, zu plump geschlungen, reißt, und das Gewebe unter den Händen jener dämonischen Orsina sich auflöst, die auf eine

vortreffliche und viel feinere Weiſe jene Wahrſager der antiken Tragödie darſtellt, als die Margarete in Shakſpeare's Richard."

Hier wird vom chriſtlich Tragiſchen allerdings die ſtärkſte Seite hervorgehoben, aber auf Emilia Galotti in ſchiefe Anwendung gebracht, indem andere Produkte des deutſchen Geiſtes dagegen faſt zurückgeſtellt werden, der gewaltige Standpunkt aber jener Margarete in Shakſpeare's Richard mit dem einer Salonbuhlerin dem Vergleiche bloßgeſtellt wird.

Gegen Ende 1780 ſchreibt Leſſing an Moſes Mendelsſohn: „Du kannteſt mich als ein geſundes, ſchlankes Bäumchen; jetzt bin ich ein ſo fauler, knorrigter Stamm. Ach, lieber Freund, dieſe Scene iſt aus; gern möchte ich ſie freilich noch ein Mal ſprechen." —

Eine Erholungsreiſe nach Hamburg, zuletzt gänzliche Ueberſiedelung nach Braunſchweig retteten ihn nicht. Nach dem Nathan noch das ſchöne Evangelium „die Erziehung des Menſchengeſchlechts" austönend, ſtarb er am 15. Februar 1781.

Er ſtarb nach großem Tagewerke; aber auch zu einer Zeit, wo die Denkbewegung des deutſchen Geiſtes einen neuen Stoß erhielt, dem zu folgen der Leſſingſchen Richtung nicht vorbehalten war. In Leſſings Todesjahre erſchien Kants Kritik der reinen Vernunft, die erſte Stufe zum Aufbaue einer ſyſtematiſchen Philoſophie, in deren Verlauf die Kunſtkritik eine neue unerhörte Stellung erhalten ſollte. Die Kunſt in ihrem Zuſammenhange zu anderen Offenbarungsformen des Göttlichen zu erfaſſen; das einzelne Kunſtwerk nicht nur in ſeiner Vereinzelung, ſondern in ſeiner univerſellen Beziehung zu Land, Volk, Zeit zu betrachten; dieſes Herausſchälen des innerſten Kernes der Kunſtidee als eines nothwendigen Landungsplatzes im Fluſſe des Abſoluten —

dieſe Faſſung des Gegenſtandes, als für die Kunſt das Ziel der beginnenden philoſophiſchen Entwickelung, hat Leſſing in ſeinen kritiſchen Gängen nicht vertreten, nicht vertreten können. Er hielt ſich an die ſtarre Objektivität des Kunſtwerks; wo das Kunſtwerk Subjekt-Objekt wird, da ſteht Leſſing im Dunkeln. Hier kommt er in ſeinen Dichtungen der Idee näher, als in ſeiner kritiſchen Thätigkeit.

Das Kunſtwerk von den Schlingpflanzen alles Außerkünſtleriſchen befreit zu haben, iſt Leſſings großes Verdienſt; das Kunſtwerk aber in die Perſpektive des Univerſums zu ſtellen, war einer höheren Entwickelung des Denkens vorbehalten. —

Eine ähnliche Natur wie die Leſſings, aber nicht ſo vielſeitig, mehr nach einer beſtimmten Richtung hin abgegränzt, war Johann Joachim Winkelmann.

Die geſunde Schönheit der klaſſiſchen Welt, wie ſie ſich in den Werken der bildenden Kunſt den ſchlagendſten Ausdruck gegeben, die Deckung der beiden Seiten der Schönheitsidee, die das ſpecifiſche Weſen der klaſſiſchen Weltanſchauung ausmacht, dieſe ſchon dageweſene, aber nicht in ihrer Tiefe begriffene Erſcheinung einer Zeit vorgehalten zu haben, die, die Kunſt betreffend, in den entgegengeſetzteſten Strömungen herumfuhr, iſt das unſterbliche Verdienſt dieſes Michel Angelo der deutſchen Literatur.

Die Härten des Lebens ſtießen dieſen Charakter in die rechte Bahn. Der Sohn eines Flickſchuſters, arbeitete ſich Winkelmann bis in die Paläſte der Kardinäle zu Rom. Auf dem kölniſchen Gymnaſium zu Berlin vorgebildet, bezieht er 1738 die Univerſität Halle, um Theologie zu ſtudiren, ſchweift aber ab wie Viele ſeiner Wahlverwandten und wirft ſich auf griechiſche Literatur. Bis 1741 lebt Winkelmann abwechſelnd als Hauslehrer,

zuletzt als Konrektor einer kleinen Schule der Altmark in den unglückſeligſten Verhältniſſen; da ruft ihn Graf Bünau in ſeine Bibliothek nach Nöthenitz bei Dresden, wo Winkelmann die Bekanntſchaft des die Bibliothek einſt beſuchenden päbſtlichen Nuntius am Hofe des Königs von Polen, nachmaligen Kardinal Staatsſecretairs Archinto, macht. Dieſer weckt in Winkelmann die Sehnſucht, nach Italien zu gehen. Oeftere Beſuche bei dem Nuntius und daraus erwachſende Bekanntſchaft mit katholiſchen Geiſtlichen, endlich eine zu hoffende bereitwilligere Unterſtützung in Rom ließen Winkelmann 1754 zur katholiſchen Kirche übertreten. 1755 trat er ſeine Reiſe nach Rom an, nachdem er kurz zuvor ſeine erſte Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerei und Bildhauerkunſt“ herausgegeben. Die bedeutendſten, durch Geiſt ſowohl als durch äußere Stellung ausgezeichneten Männer Roms, unter ihnen die Kardinäle Paſſionei und Archinto und der feine Kunſtkenner Albani wetteiferten, ſich dem deutſchen Gelehrten freundlich zu zeigen. So ſtanden ihm die Paläſte wie die Bibliothekſäle offen, und unermüdlich forſchte er in Schrift und in Marmor nach dem innerſten Weben des antiken Genius. In dieſe Zeit fällt der Entwurf ſeiner Geſchichte der Kunſt des Alterthums. Anfang 1758 reiſte Winkelmann nach Neapel. Man ließ ihn hier in zwei Monaten mehr ſehen als ſonſt Fremde; auch ging er, ſchreibt er ſelbſt, wie ein ſchleichender Dieb umher, um zu erſpähen, was man geheim halten wollte. Noch in demſelben Jahre, nach Rom zuvor zurückkehrend, reiſte Winkelmann nach Florenz, um die von Stoſchiſche Paſten- und Gemmenſammlung zu ordnen. Er ſah Rom erſt nach neun Monaten wieder, wo ihm dann Kardinal Albani in ſeinem eigenen Palaſte eine Wohnung anwies. Bis

zur vertrauteſten Freundſchaft geſtaltete ſich das Verhältniß beider Männer. 1760 ſchrieb Winkelmann ſeine „Anmerkungen über die Baukunſt der Alten.“ 1762 machte er in Geſellſchaft des Grafen Brühl ſeine zweite Reiſe nach Neapel; ein Ergebniß derſelben war das „Sendſchreiben von den Herkulaniſchen Alterthümern“. Eine Stelle an der Vatikana erhielt Winelmann 1763 und bald darauf wurde er an die Stelle des Abate Venuti zum Aufſeher der Alterthümer in und um Rom oder zum Antiquario der apoſtoliſchen Kammer ernannt. Hier fand Winkelmann die ſchönſte Muße zu eigenen Arbeiten, von denen ihn ſeine Geſchichte der Kunſt des Alterthums und die Schrift von den alten Denkmalen zumeiſt beſchäftigten. Das erſtere Werk wurde zuerſt Dresden 1764 gedruckt; das letztere erſchien erſt 1767 zu Rom in zwei Foliobänden. Es ſind dies die beiden wichtigſten Werke Winkelmanns; ſie durchbrechen jenen ſeichten Standpunkt der Kunſtanſchauung, wie ihn die Flachheit einſeitig philologiſcher Bildung einnahm. In einer ſo zu ſagen marmornen Ausdrucksweiſe bringt Winkelmann, kein Nußknacker der Form, auf den Kern der antiken Weltanſchauung und preßt deſſen geſunden Saft zu einer Zeit in den deutſchen Geiſt, als dieſer ſo kräftiger Zuthat am meiſten bedurfte.

Das Ergebniß wieder eines Aufenthaltes in Neapel (1764) waren die Nachrichten von den herkulaniſchen Entdeckungen. 1765 ward Friedrich der Große auf ihn aufmerkſam. Eine zu hohe Forderung Winkelmanns ſoll den Ruf nach Berlin rückgängig gemacht haben. — Noch reiſte Winkelmann zum vierten Male nach Neapel (September 1767) ehe er den langgehegten, aber ſtets und gern aufgeſchobenen Plan, ſeine Freunde in Deutſchland zu beſuchen, in Ausführung brachte. Den 10. April

1768 in Begleitung des Bildhauers Cavaceppi reiſte Winkelmann von Rom ab. Schon in dem herrlichen Tyrol ließ er tiefe Schwermuth merken. Man erreicht München, Winkelmann verſinkt tiefer und tiefer in Melancholie. Nur die dringendſten Bitten und auch wohl ein Gefühl der Verpflichtung gegen Cavaceppi vermochten ihn, bis Wien mitzugehen. Hier entſchloß er ſich feſt zur Rückreiſe. Die größten Ehrenbezeugungen ſelbſt von Seiten der Kaiſerin konnten ſeinen Entſchluß nicht wankend machen. Der Fürſt Kaunitz, dem Cavaceppi von Winkelmanns Gemüthszuſtand unterrichtete, ſagte: „Wie können Sie das Herz haben, Ihren lieben Freund in einem fremden Lande zu verlaſſen? Ich bitte Sie, was ich bitten kann, ändern Sie doch dieſen Vorſatz.“ — Es war umſonſt. Winkelmann erblaßte, ſeine Augen brachen, er zitterte — verſtummte. Da entband ihn Cavaceppi ſeiner Verpflichtungen und Winkelmann reiſte den 28. Mai 1768 von Wien ab. In Trieſt traf er im großen Gaſthauſe am Petersplatze mit einem Fremden, Francesco Archangeli zuſammen, mit dem er täglich, ja ſtündlich verkehrte. Winkelmanns Goldmünzen waren es, die in dieſem Archangeli Gedanken des Raubmordes erzeugten. Am 8. Juni Morgens überfiel er den am Schreibtiſche arbeitenden Winkelmann, warf ihm eine Schlinge um den Hals und verſetzte ihm fünf Stiche, von denen zwei tödtlich waren. Winkelmann verſchied Nachmittags 4 Uhr. —

Die Trauerkunde erſchreckte die ganze Gelehrtenwelt. Winkelmanns Reiſegefährte vernahm ſie zuerſt aus dem Munde des Königs von Preußen. Niemand ſcheint den Verluſt tiefer gefühlt zu haben als Leſſing; er ſchreibt an Nikolai: „Wie ich aus den Zeitungen ſehe, ſo beſtätigt ſich die Nachricht von Winkelmanns

Tode. Das iſt ſeit Kurzem der zweite Schriftſteller, dem ich mit Vergnügen ein Paar Jahre von meinem Leben ſchenkte.“ —

Iſt es nun Winkelmanns unbeſtreitbares Verdienſt, die Weſenheit der klaſſiſchen Kunſtwelt dem deutſchen Geiſte vermittelt zu haben, ſo liegt, neben dieſer Stärke, die Schwäche des deutſchen Kritikers darin, daß er den Standpunkt des Klaſſiſchen als den abſoluten Kunſtſtandpunkt annahm, eine Anſicht, die noch heutzutage in vielen Köpfen ſpukt, und der auf das Entſchiedenſte entgegenzutreten, die Aufgabe der modernen Kunſtkritik iſt.

Daß das Weltbewußtſein auf dem Standpunkte des Chriſtlichen einen höheren Inhalt in ſich aufnimmt, und daß die Kunſt in dieſer Atmoſphäre ein tieferes Erfaſſen der Gegenſätze der Idee erringt als im Klaſſiſchen, dies iſt in der zweiten Vorleſung gezeigt worden. Es heißt den geſchichtlichen Fortſchritt hinwegläugnen, oder es heißt die Kunſt in trübſeligſter Vereinzelung und Abſperrung gegen alle Entwicklung betrachten, wenn man ſich Griechenland und Rom als die erſchöpfenden Bildungsſtätten abſteckt. Als Durchgangspunkt für die Bildung aller Zeiten und Völker wird das Klaſſiſche immer ſeine Geltung haben, aber nur als Durchgangspunkt.

Winkelmann hat nicht wenig zum Abſolutismus des Klaſſiſchen beigetragen. Dies zeigt ſich bei Goethe und durch anderweitige Uebergänge auch bei Schiller. Hier greift dieſe Einſeitigkeit auch in die Zügel der ſchöpferiſchen Phantaſie. Die Weltanſchauungen beider Dichter ſind zu einer beſtimmten Zeit von der, geſchichtlich bereits überwundenen, Weſenheit des griechiſchen Geiſtes inficirt. Die Anſchauung des Tragiſchen, die dem Fauſt und Wallenſtein zum Grunde liegt, iſt die des griechiſchen Schickſals.

Wie bei Leſſing zeigt ſich auch bei Winkelmann jene Einſeitigkeit des Individuellen, die da immer hervortreten muß, wo die fortflutende Entwickelung von den verlaſſenen Standpunkten abſtrömt.

In dem Bunde des kritiſchen Genius der dritte iſt endlich Johann Gottfried Herder.

Wir haben ihn den Völkerwandrer genannt; er iſt es in weiter Bedeutung des Wortes. Während Leſſing und Winkelmann ſich nach beſtimmten Richtungen hin abgränzten, zog Herder nach allen Richtungen der Weltliteratur und ſog, der Biene gleich, aus den Frühlingen aller Völker den Honig und ſammelte ihn in die Zellen des deutſchen Geiſtes. Herder iſt es, der die Thore des Orients aufſchloß und den ſüßen Duft eines phantaſtiſchen Gemüthslebens in unſere Literatur ſtrömen ließ. Und ein Reſultat immer brachte er aus all ſeinen Zügen durch die Herzen der Völker mit — Liebe. Allerdings bietet es einen Unterſcheidungsgrund der Perſönlichkeiten, wenn wir, Leſſing betreffend, Freiheit als das ſtete Reſultat ſeiner Thätigkeit bezeichneten.

Erinnern wir uns der Aufſtellung zweier Reihen der Kunſtthätigkeit, der idealen, deren Spitzen Bodmer, Haller, Klopſtock, und der realen, deren Spitzen Gottſched, Hagedorn, Wieland, ſo treffen wir in den Weltanſchauungen Leſſings und Herders, nur weniger nach der Seite der Kunſt, einen ähnlichen Gegenſatz. Leſſing neigt auf die Seite der Realiſten, Herder iſt durch und durch Idealiſt.

Schon in den 60er Jahren des Jahrhunderts auftretend („Fragmente zur deutſchen Literatur" 1767 „Kritiſche Wälder" 1769) zog Herder im Anfange der 70er Jahre die Glocke des „Sturmes und Dranges" zuerſt, ſchürte das Feuer unter dieſem brodelnden Keſſel, worin die Stoffe unſerer großen Kunſtepoche

durcheinandergohren. Wie früher Bodmer an Englands Milton die Geiſter entzündete, ſo wandte ſich auch hier der Genius nach England; aber die erweiterte Kunſteinſicht, die ſich für ihre Ideale Fleiſch und Blut errungen, griff nicht in die Wolken nach Seraphim und Cherubim, ſondern in das Mark des Lebens — in den Lärm der Geſchichte. Dieſer große Kirchhof alles Lebendigen, der zunächſt kein Friedhof iſt, thut ſich auf, und das Loſungswort dieſes ungeheuern Fortſchritts war — Shakſpeare. Die alten Sympathien machten ſich freilich noch geltend in der überſpannten Verehrung Oſſians, aber in ſtärkerer, ſtets wachſender Beleuchtung ſteht Shakſpeare. Man fing an zu begreifen, daß dies einer der größten Menſchen der Erde, und zwar deßhalb, weil er die Unterſchiede des Univerſums in ſeinem Geiſte faſt über die Gränze des Menſchlichen reflektire und koncentrire, ſo daß hier von einem Dichter im bisherigen Sinne des Worts nicht die Rede ſein könne, ſondern von einem Propheten und Lehrer der Menſchheit.

Hatte ſchon Leſſing mit großen Worten von Shakſpeare geſprochen, ſo ließ ſich Herder in den „Blättern von deutſcher Art und Kunſt“ 1773 alſo vernehmen:

„Wenn mir bei einem Manne jenes ungeheuere Bild einfällt: Hoch auf einem Felſengipfel ſitzend, zu ſeinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brauſen des Meers, aber ſein Haupt in den Strahlen des Himmels! ſo iſt's bei Shakſpeare! — Freilich auch mit dem Zuſatze, wie unten am tiefſten Fuße ſeines Felſenthrones Haufen murmeln, die ihn erklären, retten, verdammen, entſchuldigen, anbeten, verläumden, überſetzen und läſtern — und die Er alle nicht höret.“ —

In dem Aufſatze, der dieſe Worte an der Stirne trägt, ſteht

Herder auf Leſſingſchen Grundanſichten, denen der Bekämpfung des franzöſiſchen Dramas zu Gunſten des engliſchen, und nur das iſt der Unterſchied, daß die Form Herders mehr ein Guß dichteriſcher Begeiſterung war, wodurch er entzündender wirkte. Die in jenem Aufſatze mächtig hingeworfenen Schattenriſſe einiger Shakſpearſchen Dramen hauchen dieſelbe Glut, die ſich in Goethe und Schiller zu weiter Lohe auseinanderſchlägt.

Es ſoll nun der Vorwurf der nächſten Vorleſung ſein, zunächſt die allgemeine geſchichtliche Stellung der 70er Jahre des vorigen Jahrhunderts und Herders Beziehung dazu anzugeben, Grundlagen, auf denen ſich die Weltanſchauungen Goethes und Schillers entwickeln.

Die Pole der Kunſtidee, das Ueberſinnliche und das Sinnliche, die Idee und die Erſcheinung rückten ſich in der hiſtoriſchen Entwickelung, dem Ideal zuſtrebend, immer näher:

Bodmer — Gottſched
Haller — Hagedorn
Klopſtock — Wieland
Herder — Leſſing
Schiller. Goethe.

Sahen wir auf den früheren Stufen Lyra und Epos zumeiſt vertreten, je nach den verſchiedenen einſeitigen Richtungen, der idealen, ſubjektiven, oder der realen, objektiven; ſo kommt jetzt, auf dem Standpunkte Goethes und Schillers, je nach dem nahen Zuſammenrücken der Pole, das Drama zu ſeinem Rechte, diejenige Dichtgattung, die den höchſten Weihepunkt ſchöpferiſcher Kraft in ſich reflektirt, den Zuſammenſchluß von Subjekt und Objekt. Goethe und Schiller mußten zuerſt mit dramatiſchen Werken vor ihre Nation treten; dahin führte nothwendig die organiſche Entwickelung der Kunſtidee.

Siebente Vorleſung.

Die Sturm- und Drangperiode. Organiſche Beziehung derſelben zur allgemeinen geſchichtlichen Stellung der 70er Jahre. Subjektiver Idealismus. Herder und Goethe. Goethe, wie früher Wieland, zunächſt in der Richtung nach dem Idealen. Rückzug aus den Konſequenzen des Sturmes und Dranges mit dem Eintritt in den Weimarſchen Staatsdienſt. Neigung nach der Seite des Realen. Reiſe nach Italien.

Jetzt, nachdem wir geſehen, welche Arbeit es den deutſchen Geiſt gekoſtet hat, die beiden Seiten des Kunſtſchönen, das Ueberſinnliche und Sinnliche, bis zu Klopſtock und Wieland hinauf ſich zum Bewußtſein zu bringen; jetzt, nachdem wir geſehen, wie die Kritik dieſe beiden Gegenſätze zu vermitteln geſtrebt — wir betreten jetzt den Boden, wo der kunſtſchöpferiſche Genius in dieſen Luftſtrom der Zeit nicht langſam und bedächtig, ſondern mit vollen Segeln und kräftigen Ruderſchlägen hineinfährt und jene denkwürdige Bewegung in der Geſchichte deutſchen Geiſtes hervorruft, die mit vollem Rechte die Sturm- und Drangperiode genannt wird.

War bis dahin der Norden der Boden der Entwickelung, ſo iſt der Heerd der jetzt auftauchenden Geiſter, der Boden der Sturm und Drangperiode, der Süden.

Die mächtigſten Anſtrengungen hatten dieſen Boden für die neue Ausſaat vorbereitet.

Es war von Leſſing die Freiheit der Poeſie von allem Außerweſentlichen errungen; Winkelmann hatte die plaſtiſche Schönheit der klaſſiſchen Welt dem deutſchen Geiſte als Durch-

gangspunkt vorgelegt; Herder hatte das eigentliche innere Weſen der Humanität in die Wechſelbeziehung des Einzelnen zum Allgemeinen geſetzt; überhaupt von allen Seiten her, in der Thätigkeit der Beſten der Nation war es als Princip des Lebens und als Princip der Kunſt, dem Spiegel dieſes Lebens, ahnungsvoll erſchloſſen, daß ſich das Einzelne, das Individuelle mitten in ſeinem Rechte losreißen müſſe aus dieſer ſeiner Schranke, um ſich in dem Ganzen zu verklären, univerſell zu werden.

Dieſes Princip, das der deutſche Geiſt in den 70er und 80er Jahren aus ſeiner Abſtraktion herausrang, iſt kein anderes, als was erſt in den 90er Jahren den Stoß der franzöſiſchen Revolution hervorrief. Die ganze Atmosphäre der gebildeten Welt hatte gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts dieſen Zündſtoff des Revolutionären in ſich, das immer da ſich äußert, wo die beiden Pole im Völkerbewußtſein, das Einzelne, das Individuelle, und das Allgemeine, das Univerſelle ſich verrücken, um durch neue Durchgangspunkte zu neuen Standpunkten hindurchzubrechen. Wie man beobachtet hat, daß die Revolutionen in den Eingeweiden der Erde ſich von Wanderung zu Wanderung fortſetzen, bald hier, bald dort, je nach organiſcher Entwickelung ſich äußern, ſo ſetzte ſich in den letzten dreißig Jahren des vorigen Jahrhunderts der aufgehäufte Feuerſtoff der geiſtigen Revolution von Volk zu Volk fort; die Stöße, die Nordamerika und Frankreich erſchütterten, ſind Wirkungen ein und derſelben Urſache, wie die Umwälzung, die der deutſche Geiſt in den 70er Jahren erfuhr — Wirkungen jener Urſache der Vorbereitung einer anderen Konſtellation der beiden Pole, des Einzelnen und des Allgemeinſten.

Der deutſche Geiſt hatte alſo bis zum Anfange der 70er Jahre alle Vorbereitungen gemacht, um den Kunſtgenius

auf neue Bahnen zu führen. Die Kritik hatte alle Vereinzelung, woran das Jahrhundert bis dahin laborirte, durchbrochen, ſie hatte der Kunſt einen Aether erſchloſſen, den Aether des Allgemeinen, des Univerſellen, das Reich der Freiheit, wo kein Hemniß den Flügelſchlag der Phantaſie drückte — und immer fehlte es noch an einer beſtimmten Erſcheinung in der Kunſt, die dieſen Flug gewagt hätte. Da kam in den Jahren 1773 und 1774, wo Goethe mit ſeinem Götz von Berlichingen und ſeinem Werther auftrat, die verheißene Revolution auch für die Kunſt zum offenen Ausbruche.

Die Wirkungen dieſer beiden Werke, namentlich des erſteren, ſchlugen elektriſch nach allen Punkten und zündeten. Ueberall loderten die Feuer auf, die die Geiſter zur Freiheit riefen. Man riß die alten Formen nieder und gab neue Geſetze aus eigner Machtvollkommenheit des individuellen Willens.

Wie überall, wo ein neues Stadium der Freiheitsidee in der Geſchichte anfängt, es zunächſt die Willkühr iſt, die negative Bethätigung der Freiheit, welche die Räder treibt, — ſo auch hier. Das Individuelle, zu ſeiner Freiheit entlaſſen, ſtürzt zunächſt mit einer ſolchen Haſt in den breiten, dargebotenen Strom des Allgemeinen; will dieſes Allgemeine ſo ſehr zu ſeinem Eigenthume machen, ja ſich ſelbſt als das Allgemeine ſetzen, daß jede Schranke verachtet wird, daß Keiner ſich fügt, daß Alles in dieſem Durcheinanderbaden begriffen iſt, gleichviel, zu welchen Konſequenzen das ſchrankenloſe Subjektive führt.

Eine intereſſante und höchſt eigenthümliche Erſcheinung iſt dieſe, daß die kleineren Höfe Deutſchlands dieſe Bewegung nicht nur nicht hemmten, ſondern ihre Theilnahme an dieſem Fortſchritte dadurch bekundeten, daß ſie die auserleſenſten Geiſter

dieſer Richtung in ihre Nähe zogen; ein Umſtand, der allerdings bei Manchen das Schrankenſetzen eher hervorrief, als ſonſt vielleicht der Fall geweſen — wir dürfen nur an Goethe denken.

Die Duldung überhaupt des Sturmes und Dranges der 70er und 80er Jahre iſt eine auffallende. Die größten Gegenſätze durften ſich die Zähne zeigen, ohne fürchten zu müſſen, in dieſe oder jene Konſequenz zu gerathen, die man reſpektiren müſſe. Gerade darin, daß man nichts reſpektirte, lag der Grundcharakter dieſer beiſpielloſen Aufregung. Es war die wahre literariſche Schreckenszeit.

Als nächſter Repräſentant dieſes neuen Aufſchwunges ſteht Herder da. Er iſt die nächſte Brücke zu Goethe und Schiller, von den drei Kritikern unſtreitig der wärmſte, dem Dichtergenius am nächſten ſtehende. War Leſſing mitten in der Leidenſchaft ruhig und gemeſſen, ſcharf ohne zu ſchlagen und zu ſtechen, er prikkelte allerdings mehr und kitzelte ſein Opfer wie mit Nadeln, ſo ſteht Herder für ſeine Idee im vollen Feuer einer glühenden Leidenſchaft; ſein Zorn iſt niederſchmetternd und ſeine ſtolze Sprache donnert, wenn er ſein Opfer verfolgt. Leſſing läßt ſich nicht hinreißen durch den Affekt, Herder ſchweift in Extravaganzen. Die Kritik hat in ihm zur Poeſie hindurch wollen, iſt aber auf der letzten Gränzſcheide ſtehen geblieben, wo nun Herder ſteht und prophetiſch den neuen Morgen der Kunſt verkündet. Sehr charakteriſtiſch ſehen wir ihn daher im Norden geboren werden, der Wiege der Kritik, ſpäter aber ſich dem Süden zuwenden, je mehr der Zug des Künſtleriſchen ihn fortreißt. Hier wirkt er in dem Kreiſe der Stürmer und Dränger auf das Nachhaltigſte durch ſeinen nach allen Richtungen der Weltbeziehungen reichenden

Geiſt und eine dieſe Vorzüge unterſtützende, grandioſe Perſönlichkeit.

Wenn wir die Entwickelung des Kunſtgenius jetzt zunächſt weiter verfolgen, ſo werden wir ſehr bald wieder auf Herder ſtoßen und zwar da immer, wo es ſich um Wendepunkte handelt, denen er in bedeutendem Maaße die Richtung giebt.

Der nächſte Genius, der die neuen Elemente in der Spiegelung der Kunſt zeigt, iſt, wie ſchon geſagt, Goethe.

Johann Wolfgang von Goethe ward zu Frankfurt am Main den 28. Auguſt 1749 im Schoße einer reichen Familie geboren. Die umgebenden Verhältniſſe ſeiner Jugend verhinderten den frühen Ausbruch eines ſubjektiven Dranges (wie dieſer unter anderen Verhältniſſen bei Schiller hervortrat). Das glückliche Beſtehen des Aeußern hielt den Jüngling von innern Zerwürfniſſen fern; ihn berührte kein Konflikt der Verhältniſſe, etwa das nahe Aneinandertreffen der Gränzſcheide von Alt und Neu, worin ſo leicht revolutionäre Elemente gähren. So wurde Goethe ſchon früh vorbereitet, mehr auf das Beſtehende zu reflektiren, als ſich aus dieſem heraus auf einen ſubjektiven Standpunkt zu ſchwingen. Dazu kam, daß er den Jugendunterricht nicht in öffentlichen Schulen, ſondern im väterlichen Hauſe genoß, und ſo die erſte und nothwendigſte Grundlage einer ſich in Gegenſätzen entwickelnden Lebensregung ihm entzogen wurde.

Mit einem Vornehmthun gegen Alles außer ihm Liegende, ohne lebenvolle Hingebung an das ihm Andere ſehen wir ihn im Jahre 1765 die Univerſität Leipzig beziehen, um die Rechte zu ſtudiren.

Hier kommt er mitten in eine literariſche Gährung hinein; die letzten Zuckungen des Gottſchedianismus konnten ihn nicht feſ-

ſeln, und ſchon fing man an, Standpunkte, wie die der Bremer Beiträger und der Halleſchen Dichter, als überwunden zu betrachten — die Thore des Fortſchritts waren nach allen Seiten hin aufgethan, aber noch trat Keiner unter den ſtolzen Bogen.

Goethe irrte in Leipzig umher, ohne es zu einer großen literariſchen That bringen zu können. Was er in dieſer Zeit ſchrieb, erhob ſich nicht über das Niveau des damaligen allgemeinen Kunſtſtandpunktes: „Die Laune des Verliebten," „Die Mitſchuldigen" ſind Nachahmungen des ſchon Vorhandenen. Nichts noch verrieth, wie dies bei Schiller ſogleich ſich ankündigte, daß Goethe beſtimmt ſei, dem Kunſtgenius eine neue Bahn vorzuſchreiben.

1768 in das älterliche Haus zurückkehrend, wendet ſich Goethe 1770 nach Straßburg.

Dieſer Schritt iſt verhängnißvoll und öffnet die Schleuſen dieſes mächtigen Geiſtes, daß das ſubjektive, fläſſige Element durch die objektiven Gränzbeſtimmungen hindurchſchlägt. Sein Stern will es, daß er in Straßburg ſogleich in einen Kreis excentriſcher Köpfe tritt, eines Lenz, Lorſe, Wagner, Jung-Stilling u. A., worin Rouſſeau, Shakſpeare und Oſſian die maaßlos Gefeierten waren. Goethe übte auf dieſen Kreis gleich bei ſeinem erſten Erſcheinen einen mächtigen Zauber, theils durch ſeine überragende Geiſtesgewalt, theils durch eine äußere Erſcheinung, der der Stempel des Göttlichen auf das Unzweideutigſte aufgedrückt war.

Goethe gefällt ſich in dieſem Kreiſe, da er der Erſte iſt, und da man ihm als dem Erſten begegnet. Seine mächtige Subjektivität fängt an, ſich zu regen und ſich der Welt hinzugeben. Er ſtürzt ſich, nach dem Vorbilde ſeiner Freunde, in den brauſenden Strom des genialen Sichgehenlaſſens. Sein ganzes Schaffen und Thun wird nach allen Richtungen hin abnorm. „Hier ſchreitet

er neben 16 wirbelnden Trommeln einher, daß ihm das Trommelfell ſpringen möchte, dort ſteht er auf der Münſterplatte und ſchaut über die weiten Lande nach den blauen Vogeſen. Melancholiſch irrt er im Liebestaumel nach Seſenheim und ſtürzt ſich anderen Tages in den Rauſch bacchanaliſcher Luſt. Heute trifft man ihn im gallonnirten Rock aus Lyon, galant von Kopf zu Fuß; morgen wandelt dieſelbe edle Geſtalt in Stiefeln und nachläſſig geknöpftem Biberfrack durch die ſtreichende Februarluft. Bald ſtudirt er Medicin und beſucht Anatomie und Klinikum. Bald iſt er Juriſt, emſig memorirt er den Joachim Hoppius. Dann wieder iſt er Architekt, Riſſe liegen um ihn her, Zirkel und Winkelmaaß, und er führt die Kreide mit geſchickter Hand."

In dieſem Durcheinander vereinzelter Richtungen kommt es zu keiner That. Goethe's poetiſche Weltanſicht wird nur mittelbar erregt. Einzelnes nur zieht ihn an; das Allgemeine, das eigentlich Ideale verhüllt ihm die Perſpektive; er ſieht nur das Nächſte. Das konnte nicht ſo bleiben, ſollte es zur That kommen; denn was iſt That anders als das Reſultat meiner vereinzelten Beziehung zu einem Andern, geiſtige That die Beziehung des Subjektiven zum Objektiven, des Einzelnen zum Allgemeinen?

Da ſitzen die Freunde einſt und träumen mit Shakſpeare's Julia von Liebe, als Goethe eintritt. Man ſieht es, er hat etwas Beſonderes. Er will uns etwas Beſonderes mittheilen, heißt es, — Goethe rede! — „In der That, ruft dieſer, etwas ganz Beſonderes, Herrliches, meine Freunde. Ihr ſollt heute durch mich einen Mann kennen lernen, den wir alle herzlich lieb haben. Gerathen!" — Einige meinen, Gotter aus Wetzlar ſei angekommen. Höher hinauf, ruft Goethe. Dann iſt's der preußiſche Grenadier (Gleim), räth ein Anderer. Höher hinauf, ruft Goethe. D

meinen Alle Klopſtock iſts. — Nein, 's iſt Herder, ruft Jung-Stilling, Herder iſt's, der Verfaſſer der Wälder und der Abendgeſpräche — und Herder war's.

Wunderbar ſind die Wege, die der Weltgeiſt zur Erreichung ſeiner Zwecke geht. Da muß dieſer ſtarke, feuerſprühende Geiſt aus Oſtpreußen wandern, einen Prinzen von Eutin als Geſellſchafter auf Reiſen begleiten und in Straßburg gerade zu der Zeit anlangen und zu der Zeit ſich aufhalten, wo er — keine Zeit wäre geeigneter geweſen — wo er auf Goethe ſtößt, um dieſem Geiſte, in dem bis jetzt nur noch die Möglichkeit zu großen Entwickelungen lag, die Richtung zu geben.

War Herder, wie ſchon geſagt, dem Weſen ſeiner Kritik nach die nächſte Brücke zu dem kunſtſchöpferiſchen Genius, ſo tritt dieſe ſeine Stellung hier äußerlich in die Erſcheinung.

Herder, der mit größerer Wärme als ſeine Vorgänger auf das Ideale, Allgemeine drang, das er in der Idee der ganzen Menſchheit als einer großen in Gott ſeligen Gemeinde erfaßte — der dieſen Fortſchritt über die Klopſtockſche Weltanſchauung hinaus machte, daß er jenes Ideale, Allgemeine nicht in der Sphäre des abſtrakt Ueberſinnlichen, ſondern in der Sphäre der Menſchheit erſchloß — Herder, mit ſeinem allumfaſſenden Humanitätsprincip, deſſen Weſen er, in begeiſterungsvollem Schwunge die franzöſiſche Revolution vorausahnend, in die Wechſelbeziehung des Einzelnen zum Allgemeinen ſetzte — Herder, der Kosmopolit, der Weltbürger, rollte nun vor Goethe auf den großen Vorhang der Bühne der Geſchichte, und offenbarte ihm die Sendung der Kunſt auf dieſem Schauplatze; er riß den jungen Titan, in dem er die Kraft des Prometheus ahnte, heraus aus allen ſeinen Vereinzelungen vor das große Meer hin des allgemeinen

Weltzuſtandes, worin der volle Himmel des Göttlichen, Ewigen, Unendlichen ſich ſpiegelt und ruf: das iſt deine Welt, Titan, in dieſe ſtürze dich — ſei der Schwan, der auf dieſem Meere das Himmelbild ſucht!

Dieſer geiſtige Stoß zu der Zeit, in der Entwickelung war zu mächtig, als daß der ſonſt egoiſtiſche Goethe hätte widerſtehen können. Er wurde ein Anderer. Es trieb ihn von Straßburg fort. In der Eile disputirt er ſich zum Doctor beider Rechte, und zerreißt, auch in der Eile, ein Band des ſüßeſten Verſtändniſſes, der heiligſten Schwüre, jenes von ihm ſelbſt in ſo zauberiſchen Farben gemalte Verhältniß zu Friederike Brion, der Pfarrerstochter zu Seſenheim. Man kann den furchtbaren, dämoniſchen Charakter Goethe's in keinem klareren Spiegel ſehen, als in jenem Verhältniſſe zu dieſer Friederike. Die Art und Weiſe, wie er in ſeinen größten Werken den weiblichen Charakter in der Leidenſchaft der Liebe ſchonungslos zermalmt, ohne daß er den Charakter des Weibes ſchuldig erſcheinen läßt; dieſe Weiſe findet hier ihren erſten Stoff in dem Verhältniſſe zu Friederike während ſeines Straßburger Aufenthalts. Friederike iſt das Vorbild jener Marie im Clavigo — hier im Clavigo das Abbild, denn jetzt iſt es durch veröffentlichte Briefſammlungen erwieſen, daß die ganze hölliſche Diplomatie im Clavigo in dem Bruch mit Friederike vorangeſpielt wurde, daß im Carlos der berechnende Merck, Goethe's Freund, ſteckt, der den Strebenden hindert, „einen dummen Streich" zu machen. Lieſt man den Clavigo und bedenkt, daß dieſes poetiſche Spiel vier Jahre vorher in der Wirklichkeit geſpielt wurde; erinnert man ſich dabei an Goethe's oft gethanen Ausſpruch, daß er ſich ſtets von inneren Bedrängniſſen durch poetiſche Geſtaltungen zu befreien und ſo ſich über ſie zu erheben

wiſſe — ſo ſteht der große Dichter hier in der düſterſten Beleuchtung, und wir wenden uns von dem Menſchen ab. Aber Friederike lebt in Lotte, Marie, Clärchen, Mignon, Gretchen, Ottilie; in dieſen unnachahmlich gezeichneten weiblichen Charakteren zittert der Schmerz des lieben Bildes von Seſenheim, das ein großer Künſtler ſchuf und zertrümmerte. Wir wollen nicht fragen, ob dieſe Unſterblichkeit die Thränen aufwiegt, unter denen ein edles weibliches Herz zuſammenbrach.

Mag die Zuſammenſtellung auf den erſten Blick befremden — Herder und Friederike haben auf Goethe, wenn auch ganz verſchieden, die größeſten Wirkungen geäußert.

So waren denn Götz von Berlichingen (1773) und Werthers Leiden (1774) erſchienen, und der Dichter lebte wieder in Frankfurt, gehoben von der allgemeinen Bewunderung Deutſchlands als der Meſſias eines neuen Kunſtevangeliums. Eine ſolche Sprache der Kraft, wie ſie im Götz geſprochen wurde, hatten deutſche Ohren noch nicht vernommen. Das explodirte auf jeder Seite, in allen Wendungen neu und überraſchend, ein lebendig vorgeſpiegeltes, vor der ganzen Nation abgebranntes Feuerwerk und Illumination. 1775 erſcheint „Clavigo.“

Man ſieht aus den Briefen, namentlich den Merckſchen *) in welchem Tone man zu einander ſprach.

So ſchreibt Goethe an Wieland unter Andern einmal:

*) Es ſind die höchſt wichtigen Schriften: 1) „Briefe an Joh. Heinr. Merck von Goethe, Herder, Wieland und andern bedeutenden Zeitgenoſſen. Mit Merck's biographiſcher Skizze herausgegeben von Wagner, Darmſtadt 1835. 2) Briefe an und von Merck aus den Handſchriften herausgegeben von Wagner, Darmſt. 1838. 3) Mercks ausgewählte Schriften, ein Denkmahl, herausgegeben von Stahr. Oldenburg 1840.

„Wenn Du von einer Canaille hörst, die sich Gerstenberg nennt, und sagte, sie sei hier gewesen, kenne mich u. s. w., so sage öffentlich, er sei ein Spitzbube, denn wir haben ihn nicht mit Augen gesehen, wissen auch nichts von ihm.“

Ein ander Mal schreibt Goethe an Merck gegen die Wielandsche Zeitung:

„In dem Sau-Merkur ist's doch, als ob man was in eine Kloake würfe; es ist recht der Vergessenheit gewidmet, und so schnitzelweise genießt kein Mensch etwas.“

Herder, als Consistorialrath nach Bückeburg und später zu gleicher Würde nach Weimar gerufen, stimmte sich zuerst herab und zwar sehr charakteristisch in einen ironischen, neckenden Ton. Wieland charakterisirt ihn, und sich zugleich, treffend, wenn er an Merck schreibt:

„Herder ist wie eine elektrische Wolke. Von fern macht das Meteor einen ganz stattlichen Effekt; aber der Henker habe einen solchen Nachbar über seinem Haupte schweben. Niemand ist alle Augenblicke bereiter als ich, das Gute, Vortreffliche, Große, kurz Alles, was ein Mann sein kann, an Andern zu erkennen und gegen jeden herrlichen Kerl sich selbst für nichts zu achten. Aber ich kann für den Tod nicht leiden, wenn ein Mensch seinen eigenen Werth so stark fühlt; und wenn vollends ein starker Kerl ewig seine Freude daran hat, Andere zu necken und zu gecken, dann möcht' ich gleich ein Dutzend Pyrenäen zwischen ihm und mir haben.“ —

Ehe es aber gelang, Goethen auch in einen anderen Ton zu stimmen, darüber vergingen noch Jahre, so stark war dieser seltene Mensch, daß er erst einen Fürsten und einen ganzen Hof mit in seinen Strudel reißen mußte, ehe er die Sturmfahne einzog.

Es iſt ſchon erwähnt und als eine charakteriſtiſche Farbe der Zeit hervorgehoben, daß die kleinern Höfe Deutſchlands die große Bewegung mit dem Beginne der 70er Jahre mit vorurtheilsfreier Theilnahme betrachteten und es ſich angelegen ſein ließen, die beſten Köpfe für ihr Intereſſe zu gewinnen, ſo ſehr auch ihre Conſiſtorien, ihre Fakultäten, mit Hand und Fuß wehrten, dieſe Brut einzulaſſen, der ſie nolens volens ein Examen aufbürden wollten. Wie es ſich denn mit Herder in Göttingen zugetragen, daß die theologiſche Fakultät dem Manne des Jahrhunderts, den die Regierung wünſchte, durchaus ein Examen aufbürden wollte, um ihn, dies iſt nicht unwahrſcheinlich, abzuweiſen. — Kehrte ſich hier die königliche Regierung an dieſe Norm, ſo machte der junge Herzog von Sachſen-Weimar keine Umſtände, rief Herder an die Spitze des geiſtlichen Regiments ſeines Staates, und ließ ihn, während Herder ſein Examen vor der Welt cum laude beſtand, im Weimarſchen Conſiſtorium Andere examiniren.

Eben der Weimarſche Hof war es, der der Bewegung der 70er Jahre eine beſondere Theilnahme ſchenkte. Alle bedeutenden Köpfe der Zeit lenkten die Aufmerkſamkeit der Herzogin Regentin, Anna Amalia, auf ſich und ſogleich entſtand der Wunſch, ſich ihrer unmittelbaren Nähe zu erfreuen. Schon war Wieland (ſeit 1772) gerufen und fungirte als Erzieher des Erbprinzen. Dieſer der berühmte Karl Auguſt, ein wahrhaftiger Auguſtus der Literatur, wünſchte, auf einer Reiſe durch Frankfurt begriffen, den Dichter des Götz, des Werther und des Clavigo kennen zu lernen. Die damalige Stimmung des Dichters war für eine neue, und zwar eine ſolche Wendung ſeiner Lebensverhältniſſe eine vorbereitende. Sein Clavigo, der bekanntlich in acht Tagen entſtand, verkündete ſchon ein ſchneckenhaftes Sichzurückziehen in die

eigene Egoität, verkündete den Rückzug aus den Konſequenzen der Sturm- und Drangperiode. Die kalte Berechnung, wie am vortheilhafteſten das Leben zu geſtalten ſei, die den Clavigo durchzieht, und die auf dämoniſche Weiſe des Dichters eigene Geſchichte ſpiegelt, — dieſe egoiſtiſche Färbung der Charaktere im Clavigo iſt der erſte Anſatz zu jenem Grundton, der ſpäter mehr oder minder durch alle Schöpfungen des Dichters hindurchklingt.

von Knebel, in der Begleitung des Prinzen, wird an Goethe abgeſendet und tritt mit dieſem vor den jungen Fürſten. Der Eindruck war ein bedeutender und ein bleibender. Kaum hatte der damalige Erbprinz die Regierung angetreten, als er Goethen an ſeinen Hof und in ſeine nächſte Umgebung rief. Am 1. Novbr. 1775 traf Goethe in Weimar ein und damit in einen Wendepunkt ſeines Lebens, der die Bahn ſeines Genius für alle Folgezeit beſtimmte. Das Loos war geworfen.

Man denke ſich den 26jährigen Goethe, ſchön wie ein Apoll, noch mit einem Anſtrich von Schwärmerei aus ſeinem Werther, womit er, ſagt Knebel, die Frauen ſogleich weg hatte; man denke ſich ihn an einem Hofe, Freund des Fürſten und der Fürſtin, und damit Freund Aller, voll Geiſt und Leben, die Seele der Geſellſchaften.

Wie der Eindruck war, den Goethe bei ſeinem erſten Auftreten in Weimar machte, geht aus einem Briefe Wielands an Jakobi hervor. Wieland ſchreibt am 10. Novbr. 1775:

„Goethe iſt in Weimar angelangt. O mein beſtes Brüderchen, was ſoll ich dir ſagen, wie ganz der Menſch beim erſten Anblick nach meinem Herzen war, wie verliebt ich in ihn wurde, da ich beim Geh. Rath v. Kalb (wo er wohnt) an der Seite des herrlichen Jünglings ſaß. Seit dem heutigen Morgen iſt meine

Seele ſo voll von Goethe, wie ein Thautropfen von der Morgenſonne. Der göttliche Menſch wird, denk ich, länger bei uns bleiben, und wenn's möglich, daß aus Weimar was geſcheidtes werde, ſo wird es ſeine Gegenwart bewirken. — Sie können ſich völlig darauf verlaſſen, daß es zwiſchen Goethe und mir ſchon ſo weit gekommen iſt, daß Welt, Sünde, Tod, Teufel und Hölle nichts mehr dagegen ausrichten können." —

Herder ſchreibt: „Heute war eine Stunde, wo ich ihn erſt in ſeiner ganzen Herrlichkeit, der ganzen, ſchönen, gefühlvollen, reinen Menſchlichkeit ſah. Außer mir kniete ich neben ihm, drückte meine Seele an ſeine Bruſt und betete Gott an."

Dieſe günſtige Stimmung indeß änderte ſich nur zu bald. Goethe und mit ihm der Herzog geriethen in einen ſolchen Taumel der Vergnügungen und des genialen Sichgehenlaſſens hinein, daß die Bedächtigen anfingen ängſtlich zu werden in Bezug auf den Herzog und die von Goethes Genius Großes Hoffenden an ſeinem Weiterſchreiten verzweifelten.

Dazu kamen deutliche Zeichen jener Schwächen des Charakters, die nur zu oft in der Hofluft oder in der Atmosphäre einer erhöhten Stellung Nahrung finden. Rückſichtslos zerriß Goethe frühere Freundſchaftsverbindungen, die ihm nicht paßten. So ließ er nach und nach die Ehrlichen ſeiner Freunde, Lavater, Fried. Jakobi, Klopſtock, Schloſſer, Zimmermann, Baſedow und Andere fallen. Den einzigen Merck, den er fürchtete, duldete er. Ueberhaupt wich die ſanfte Glut, die innerſte Geſinnung erzeugt, aus ſeiner näheren Umgebung, weil die Sonne des idealen Allgemeinen aus ſeinem Geſichtskreis ſich entfernte. Ganz der Unterhaltung des Hofes ſich weihend, ſtieg der Dichter von dem ſchäumenden

Pegaſus, der ihn im Götz und im Werther trug, herunter; Gelegenheitsgedichte, Singſpiele, ſind ſeine Produkte. Dahin gehören: Scherz, Liſt und Rache, die Vögel, Elpenor, die Geſchwiſter, Jery und Bätely und andere Winzigkeiten, in denen ein Rieſe ſeine Kraft zerſplitterte.

Mögen heutige Goethotocare mit Entzücken dieſe Periode des Dichters verfolgen; mögen ſie Goethen auch den Göttlichen nennen, wenn er es bei Hofe wagen darf, das Fenſter drei Mal zu ſchließen, obgleich es der Herzog perſönlich zwei Mal geöffnet; mögen ſie den Witz ihres Götzen bewundern, wenn Goethe auf ein und denſelben Sopha den Herrn Studioſus Peterſen aus Itzehöe Se. Durchlaucht dem Herzoge von Weimar, und Se. Durchlaucht den Herzog von Weimar dem Studioſus Peterſen aus Itzehöe vorſtellen darf — immerhin — aber die ernſte Muſe des 18. Jahrhunderts, die unter den vulkaniſchen Stößen beginnender Revolutionen nicht die lachende Maske des Momus zeigt, ſondern in ihrer Maske den brechenden Blick des tragiſchen Todes und den furchtbaren Dolch der Vergeltung — dieſe Muſe verhüllt ſich dem großen Dichter, der einſt ihren Schleier lüftete. Und die moderne Kritik, die die Kunſt als eine Bühne der Offenbarungen der Weltgeſchichte, als eine Schatzkammer der heiligſten Angelegenheiten der Völker betrachtet, ſteht mitleidig auf zwölf verlorene Jahre eines der größeſten der deutſchen Geiſter; mit Verachtung aber auf die Bewunderer ſelbſt der Verirrungen ihres Götzen.

Goethe, ſich abwendend von den Intereſſen des Allgemeinen, verlaſſend jeden Standpunkt der Sturm- und Drangperiode, die ſo große Folgen verhieß, Goethe, ganz eingetaucht nur in conventionelle Verhältniſſe; von der objektiven Wirklichkeit ſeiner Umgebung ſo getragen, daß er ſeinen Blick nur auf dieſe richtete,

nicht darüber hinaus, nach Künſtlerart, in das Allgemeine, Ideale — Goethe entſchwingt ſich dieſen Zuſtänden endlich, und geht 1786 nach Italien.

Ueber das Leben und Treiben am Weimarſchen Hofe ſeit 1775 bis etwa 1780 ſind wir jetzt trefflich unterrichtet durch die von allen Seiten kommenden Veröffentlichungen, namentlich der Briefſammlungen, einer Gabe, die nicht genug zu ſchätzen iſt.

Herder und Wieland fühlten zuletzt Widerwillen. Wieland ſchreibt:

„Sie laſſen die liebe freie Natur walten, ſo übel ſie ſich auch dabei befinden, wollen die beſtialiſche Natur brutaliſiren, wenden ſich von Weibern zum Wein, vom Wein zum Spiel, vom Spiel zu Kinderpoſſen.“

Merck, Goethe's aufrichtiger Freund, empört über dieſes Leben, ſagt dem Dichter ins Geſicht:

„Siehſt Du, im Vergleich mit dem, was Du in der Welt ſein könnteſt und nicht biſt, iſt mir Alles, was Du geſchrieben haſt, Dreck.“

Zuletzt, da Nichts half, rief Merck aus:

„Was Teufel fällt dem Goethe ein, hier zu Weimar am Hofe herumzuſchranzen und zu ſcherwenzen, Andere zu hudeln, oder, was mir Alles eins iſt, ſich von ihnen hudeln zu laſſen. Giebt es denn nichts beſſeres für ihn zu thun?“ —

Schon von dem in acht Tagen geſchriebenen Clavigo ſagt Merck, der den höchſten Maßſtab an ein großes Talent ſetzte:

„Solch einen Quark mußt Du mir künftig nicht mehr ſchreiben; das können die Andern auch.“

Viel Licht auf dieſe tolle Zeit, wo ein Goethe ſeine Kräfte verſchleuderte, wirft ein Briefwechſel mit Klopſtock, der auch hier ſeine Stelle finden möge:

Klopstock an Goethe.

Hamburg, den 8. Mai 1776.

Hier ein Beweis meiner Freundschaft, liebster Goethe! Er wird zwar ein wenig schwer, aber er muß gegeben werden. Lassen Sie mich nicht damit anfangen, daß ich es glaubwürdig weiß, denn ohne Glaubwürdigkeit würde ich ja schweigen. Denken Sie auch nicht, daß ich Ihnen, wenn es auf Ihr Thun und Lassen ankommt, einreden werde; auch das denken Sie nicht, daß ich Sie deßwegen, weil Sie vielleicht in diesem oder jenem andere Grundsätze haben als ich, strenge beurtheile. Aber Grundsätze, Ihre und meine, beiseite, was wird denn der unfehlbare Erfolg sein, wenn es fortwährt; der Herzog wird, wenn er sich ferner bis zum Krankwerden betrinkt, anstatt, wie er sagt, seinen Körper dadurch zu stärken, erliegen, und nicht lange leben. Es haben sich wohl starkgebörene Jünglinge, und das ist denn doch der Herzog gewiß nicht, auf diese Art früh hingeopfert. Die Deutschen haben sich bisher mit Recht über ihre Fürsten beschwert, daß diese mit ihren Gelehrten nichts zu schaffen haben wollen. Sie nehmen jetzo den Herzog von Weimar mit Vergnügen aus. Aber was werden andere Fürsten, wenn Sie in dem alten Ton fortfahren, nicht zu ihrer Rechtfertigung anzuführen haben? Wenn es nun wird geschehen sein, was ich fühle, das geschehen wird! Die Herzoginn wird vielleicht ihren Schmerz jetzo noch niederhalten können, denn sie denkt sehr männlich. Aber dieser Schmerz wird Gram werden. Und läßt sich der dann auch etwa niederhalten? Louisens Gram, Goethe! Nein! rühmen Sie sich nur nicht, daß Sie lieben, wie ich! — — Ich muß noch ein Wort von meinem Stolberg sagen. Er kommt aus Freundschaft zum Herzog. Er soll also doch wohl mit ihm leben? Wie aber das? Auf seine Weise?

Nein! er geht, wenn er ſich nicht ändert, wieder weg. Und was iſt dann ſein Schickſal? Nicht in Kopenhagen, nicht in Weimar. Ich muß Stolberg ſchreiben, was ſoll ich ihm ſchreiben? Es kommt auf Sie an, ob Sie dem Herzog dieſen Brief zeigen wollen, oder nicht. Ich für mich habe nichts darwider. Im Gegentheil; denn da iſt er gewiß noch nicht, wo man die Wahrheit, die ein treuer Freund ſagt, nicht hören mag.

Klopſtock.

Goethe an Klopſtock.

Verſchonen Sie uns künftig mit ſolchen Briefen, lieber Klopſtock! Sie helfen uns nicht und machen uns immer ein paar böſe Stunden. Sie fühlen ſelbſt, daß ich darauf nichts zu antworten habe. Entweder ich müßt' als ein Schulknabe ein Pater peccavi anſtimmen, oder ſophiſtiſch entſchuldigen, oder als ein ehrlicher Kerl vertheidigen, und käme vielleicht in der Wahrheit ein Gemiſch von allen Drehen heraus, und wozu? Alſo kein Wort mehr zwiſchen uns über die Sache. Glauben Sie mir, daß mir kein Augenblick meiner Exiſtenz überbliebe, wenn ich auf alle ſolche Anmahnungen antworten ſollte. —

Dem Herzog that's einen Augenblick weh', daß es ein Klopſtock wäre. Er liebt und ehrt Sie, von mir wiſſen und fühlen Sie eben das. Leben Sie wohl. Stolberg ſoll immer kommen. Wir ſind nicht ſchlimmer, und will's Gott beſſer als er uns geſehen hat.

Weimar, den 21. May 1776.

Goethe.

Klopſtock an Goethe.

Hamburg, den 29. Auguſt 1776.

Sie haben den Beweis meiner Freundſchaft ſo ſehr verkannt, als er groß war, beſonders deßwegen, weil ich unaufgefordert mich höchſt ungern in das miſche, was Andere thun. Und da ſie ſogar unter allſolche Briefe und allſolche Anmahnungen (denn ſo ſtark drücken Sie ſich aus) den Brief werfen, welcher dieſen Beweis enthielt, ſo erkläre ich Ihnen hiermit, daß Sie nicht werth ſind, daß ich ihn gegeben habe.

Stolberg ſoll nicht kommen, wenn er mich hört, oder vielmehr, wenn er ſich ſelbſt hört.

Klopſtock.

Dieſes Leben erregte endlich in Weimar einen allgemeinen Haß gegen Goethe, der ſich bis zur ſtillen Wuth ſteigerte, da man nicht wagte, öffentlich loszuſchlagen auf den erklärten Günſtling. Der Neid der Ariſtokratie und die mit Recht ſich geltend machende Strenge der Geiſtlichkeit ſchürte die Funken zu Flammen an.

Endlich mit einem Male urplötzliche Aenderung. Eine Reiſe nach Frankfurt, woran ſich die Weimaraner höchlich ſcandaliſirten, weil, wie ſie ſagten, Goethe dort in ſeiner Geburtsſtadt ihren Herzog ſehen ließe, dieſe Reiſe ſcheint das Ziel des Uebermaßes der ausſchweifenden Ausgelaſſenheit geweſen zu ſein. Bei der Rückkehr urplötzliche Aenderung! Goethe, ſchon 1779 zum Geheimerath ernannt, fängt an, ſich auf miniſterlichem Fuße zu geriren. Unzufriedenheit von allen Seiten, Neid, Mißgunſt; da ſchreibt der Herzog mit eigner Hand eine

Erklärung, die er zu den Akten der verſchiedenen Dienſtbranchen geben läßt, dieſe ſchlug mit einem Male die Unzufriedenen nieder. Dieſe Erklärung lautet buchſtäblich:

„Einſichtsvolle wünſchen mir Glück, dieſen Mann zu beſitzen. Sein Kopf, ſein Genie iſt bekannt. Einen Mann von Genie an anderm Orte zu gebrauchen, als wo er ſelbſt ſeine außerordentlichen Gaben gebrauchen kann, heißt ihn mißbrauchen. Was aber den Einwand betrifft, daß durch den Eintritt viele verdiente Leute ſich für zurückgeſetzt erachten würden, ſo kenne ich erſtens Niemand in meiner Dienerſchaft, der meines Wiſſens auf daſſelbe hoffte, und zweitens werde ich nie einen Platz, welcher in ſo genauer Verbindung mit mir, dem Wohl und Wehe meiner geſammten Unterthanen ſteht, nach Anciennität, ich werde ihn immer nur nach Vertrauen geben. Das Urtheil der Welt, welches vielleicht mißbilligt, daß ich den Dr. Goethe in mein wichtigſtes Collegium ſetze, ohne daß er zuvor Amtmann, Profeſſor, Kammerrath oder Regierungsrath war, ändert gar nichts. Die Welt urtheilt nach Vorurtheilen; ich aber ſorge und arbeite, wie jeder Andere, der ſeine Pflicht thun will, nicht um des Ruhmes, nicht um des Beifalls der Welt willen, ſondern um mich vor Gott und meinem eigenen Gewiſſen rechtfertigen zu können."

Dies iſt königlich; aber leider auch in dem Sinne königlich, daß der Dichter dem Volke entzogen wurde. Goethe ſuchte die Freundſchaft eines Fürſten und er hat ſie im vollſten Sinne des Worts wie kaum je Einer gefunden — aber Goethe war kein Marquis Poſa, kein Fürſtenfreund und zugleich Volksfreund! —

Bis zu dieſem Punkte hatte Goethe eine ähnliche Metamorphoſe in ſich erfahren wie Wieland. Wie dieſer aus dem Schoße des Klopſtockſchen Idealismus hervorging und, als in ſolchen

Stoffen erſt ſich ſättigend, die Richtung nach der Seite des Realen nahm, ſo theilte Goethe zunächſt die Sympathien der Stürmer und Dränger, ihren ſubjektiven Idealismus, und neigte erſt dann auf die Seite der objektiven Weltanſchauung, als er von den Stoffen jener erſten Richtung ſeiner Natur nach genug eingeſogen.

Hier wird Goethe die Spitze in der aufgeſtellten Reihe der Realiſten, und verſparen wir die Charakteriſtik ſeiner Weltanſchauung bis zu dem Punkte, wo uns der Gegenpol derſelben, die ideale Weltanſchauung Schillers, gegenüber liegt.

Achte Vorleſung.

Die Sturm- und Drangperiode in ihrem zweiten Stadium. Der Idealismus und Kosmopolitismus Schillers. Schiller bis zu ſeinem Tode.

Wir nahen uns dem Punkte, wo uns das an die Spitze dieſer Vorleſungen geſtellte Princip, als das bewegende des gegenwärtigen Zeitalters, in ſeiner leuchtendſten Erſcheinung entgegentritt.

Die Vereinzelung des Individuellen in der Richtung auf das Allgemeine zu durchbrechen; dieſes Allgemeine, Ideale, nicht in abſtrakter Weiſe, ſondern lebendig in der Exiſtenz des Wirklichen, des Realen, erſcheinen zu laſſen — dieſes erkannten wir in der erſten Vorleſung als das Princip der gegenwärtigen geſchichtlichen Stellung, dies erkannten wir im Verlauf der übrigen

Vorträge als die Arbeit der letzten großen Epoche des deutſchen Kunſtgenius.

Wir nahen uns jetzt einer der hervorragendſten Spitzen dieſer Entwickelung, dem Punkte, wo

Schiller

auf der Höhe der Literatur des 18. Jahrhunderts die Fahne des Kosmopolitismus, des Weltbürgerthums, auseinanderſchlägt, und damit die Erfüllung jener Verheißungen wird, die von der Kritik, namentlich von Leſſing und Herder, faſt auf jeder Seite ihrer Werke ausgegangen.

Zu früh wurde von Goethe die Bahn verlaſſen, die man mit dem Beginn der Sturm- und Drangperiode betrat. In dieſem ſchrankenloſen Freiheitstaumel des Subjektiven lag, bei allem Negativen, mehr Zündſtoff des Fortſchrittes, als Goethe in ſeinem Götz und Werther herausgeworfen; es mußte noch eine Exploſion erfolgen, ehe das reine Feuer des Poſitiven auf dem Altare der deutſchen Kunſt loderte.

Derjenige, der nach dem vorangegangenen zu ſchwachen Stoße in den 70er Jahren nun in den 80er Jahren mit gedoppelter Kraft den Stoß wiederholte und die Glocke des Sturmes noch einmal zog, war, groß iſt ſein Andenken in unſerer großen geſchichtlichen Stellung, war Johann Chriſtoph Friedrich Schiller.

Zwei Jahrhunderte haben ſich in dieſem Dichter einen Spiegel vorgehalten, in dem ſie ihr Bild ſchauen wollten. Vielleicht nirgends ſind die großen Worte Shakſpeare's ſo ſchlagend anzuwenden als bei Schiller, dieſe Worte:

„Zweck der Kunſt war und iſt, ſowohl anfangs als jetzt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre

eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zu zeigen.“ —

Aber dieſer Abdruck war nicht der Abdruck der beſonderen Anſichten, der einzelnen vorherrſchenden Richtungen und Leidenſchaften ſeines Volkes und ſeiner Zeit, dieſer Abdruck war der Abdruck des allgemeinen Geiſtes der Zeit. Schiller iſt der erſte, und er iſt der einzige geblieben, der den Standpunkt des einſeitig Individuellen, woran das Jahrhundert bis dahin laborirte, vollſtändig überwindet und durchbricht, der erſte, der hinweg über die Brücke ſubjektiver Befriedigung, ein furchtbarer Kämpfer für Freiheit, mitten hinein in die Geſchichte tritt. Hier hören wir nicht Schalmei und Hirtenflöte, ſondern den großen Poſaunenton des Gerichts. So iſt Schiller Deutſchlands Shakſpeare. Seine Muſe ſucht wie die Shakſpeare's die Gipfel des Weltgeiſtes. So ſehen wir ihn ſeine tragiſche Maske auf Thronen aufrichten, wo er die Peſt der Kronen beleuchtet und die Majeſtät, die im Wahne des Freien handelt, zerſchmettert. Wo er ſeine tragiſche Schlacht ſchlägt, da ſind es die Hauptknoten der welthiſtoriſchen Entwickelung, wo es ſich nicht um die Wohlfahrt Einzelner, ſondern um die großen Intereſſen der Völker handelt, wo Maſſe gegen Maſſe wirkt, und die Gewaltigen der Erde zittern, denn wie er ſelber ſingt mit hinreißender Gewalt der Sprache:

Jene gewaltigen Wetterbäche,
Aus des Hagels unendlichen Schloſſen,
Aus den Wolkenbrüchen zuſammengefloſſen,
Kommen finſter gerauſcht und geſchoſſen.
Reißen die Brücken und reißen die Dämme
Donnernd mit fort im Wogengeſchwemme —

Nichts iſt, das die Gewaltigen hemme —
Doch nur der Augenblick hat ſie geboren;
Ihres Laufes furchtbare Spur
Geht verrinnend im Sande verloren —
Die Zerſtörung verkündigt ſie nur.

So Alles nur an das Allgemeine, Ewige, Sittliche in der Sphäre der Menſchheit und ihrer Geſchichte knüpfend, iſt Schiller die glänzendſte Erfüllung der Verheißungen des prophetiſchen Herder, und darin der Ueberwinder der Klopſtockſchen Weltanſchauung, daß er das Ideale nicht im abſtrakt Ueberſinnlichen darſtellt, ſondern es in der ſinnlichen Wirklichkeit weltgeſchichtlicher Zuſtände ſich offenbaren läßt.

Ein großartiges Schauſpiel bietet das erſte Auftreten Schillers. Das Negative der Sturm- und Drangperiode, die Willkühr des Subjektiven ſteht bei ihm auf der Spitze. Man ſtaunte über den Glanz dieſer Waffen und über den hohen Muth der Herausforderung eines 17jährigen Jünglings. Es brach dieſer außerordentliche Genius zu Anfang mit einem ſolchen Ungeſtüm hervor, daß wie aus einem Munde Bewunderung und Tadel zugleich erſcholl. So etwas wie „die Räuber" war bis dahin nicht erhört worden. Die ganze ſittliche Welt, ſchreibt Schiller ſelbſt, hat den Verfaſſer als einen Beleidiger der Majeſtät herausgefordert.

Johann Chriſtoph Friedrich Schiller wurde den 11. Novbr. 1759 zu Marbach, einem würtembergiſchen Städtchen am Neckar geboren. Nicht der Glanz eines reichen väterlichen Hauſes umgab ihn, nicht die geſunde Luft einer freien Reichsſtadt, ſondern die gedrückte Atmoſphäre eines politiſch entwürdigten Kleinſtaats athmete ſeine Jugend. Würtemberg ſeufzte unter dem damaligen despotiſchen Fürſten, dem Herzoge Karl. Die Feſtung Hohen-

aſperg drohte den Vertretern jeder freien Regung. Schon hatten Schubart und Weckherlin gebüßt, und Schubart büßte noch, als Schiller in ſeinem 14. Jahre auf der disciplinariſch harten Militair-Akademie zu Stuttgart aufgenommen wurde.

Wir finden treffliches Material in den Mittheilungen des Generals von Scharffenſtein, der mit Schiller zugleich Schüler dieſer Akademie war. Hier ſchlich der abgelebte Geiſt einer vergangenen Zeit umher und der Corporalſtock herrſchte in der ausgedehnteſten Bedeutung des Wortes. Wir ſehen in dieſer Karls-Akademie, in dieſen Eiſenſtäben, die die Schüler von der übrigen Welt trennten, nichts anderes als ein Bild ſubjektiver Beſchränkung, die uns bis in die 70er Jahre des Jahrhunderts auf allen Schulen begegnet. Dieſe Baſtille galt es zu ſprengen. Schiller hat ſie geſtürmt mit ſeinen „Räubern". Er ſchrieb dieſes Werk, ſagt General von Scharffenſtein, zuverläſſig weniger des literariſchen Ruhmes willen, als um ein ſtarkes, freies, gegen die Convention ankämpfendes Gefühl zu bekennen. Die Poeſie wurde die Dollmetſcherin der Freiheit.

Dies iſt der Unterſchied in der Jugendſtellung beider Dichter, Goethe's und Schiller's, daß Goethe in Reichthum und freiern Zuſtänden auferzogen, mehr paſſiv ſich dem Leben hingab; Schiller dagegen in Armuth geboren und unter willkührlichen Druck der Verhältniſſe geſtellt, dieſe mit Gewalt durchbrach und gleich anfangs im Unterſchiede von Goethe in voller Aktivität ſeiner Nation gegenüber ſich zeigte. Goethe neigte ſich dem Objektiven zu, das er in ſeinem Beſtehen auf ſich wirken ließ; Schiller riß mit der Wucht des Subjektiven das beſtehende Objektive nieder.

Der erſte Druck der Räuber erſchien. Die Vignette, ein

aufſteigender zorniger Löwe mit dem Motto „in tyrannos“ war wenig geeignet, den ſeit 1780 als Regimentsarzt angeſtellten Dichter bei ſeinen Vorgeſetzten zu empfehlen.

Am 13. Januar 1782 las man an den Straßenecken Mannheims den Theaterzettel; „Die Räuber, Trauerſpiel in ſieben Handlungen. Für das Mannheimer Theater vom Verfaſſer, Herrn Schiller, neu bearbeitet. Das Stück ſpielt in Deutſchland, in dem Jahre, wo Maximilian den ewigen Landfrieden in Deutſchland verkündigte. Wird präciſe um 5 Uhr angefangen.“ —

Dieſem Zettel war eine auf Dalbergs Rath von Schiller verfaßte Verſtändigung über das Stück angehängt, ſie lautete buchſtäblich alſo:

„Der Jüngling ſehe mit Schrecken dem Ende der zügelloſen Ausſchweifungen nach, und auch der Mann gehe nicht ohne Unterricht aus dem Schauſpiel; daß die unſichtbare Hand der Vorſicht auch den Böſewicht zu Werkzeugen ihrer Gerichte braucht, und den verworrenſten Knoten des Geſchicks zum Erſtaunen auflöſen könne.“ —

Die Furcht vor Mißverſtändniſſen hatte dieſe Worte eingegeben. Sie ſind ein hiſtoriſches Denkmal; denn ſie liefern einen treffenden Beleg von der damaligen Kunſteinſicht, wie ſie noch von der Mitte des Jahrhunderts her durch allerlei moraliſches und didaktiſches Schmarotzergeflecht in ihrer freien Entwickelung gehemmt wurde.

Der Eindruck der Vorſtellung indeß war ein ungeheurer. Schiller ſelbſt hatte ſich ohne Urlaub von Stuttgart entfernt. Ueberwältigt von dem, was er geſehen, kehrte er zurück. Von nun an war ſein Beruf entſchieden, er konnte der innern Stimme,

die ihm rief, nicht widerſtehen. Eine zweite Flucht zu einer zweiten Aufführung ſeines Stückes wurde entdeckt und zog ihm einen Arreſt zu. Da beſchloß er Stuttgart für immer zu verlaſſen. Schon wälzte ſein Kopf Entwurf auf Entwurf; das Theater hatte die ſchlafenden Kräfte ſeines Geiſtes geweckt.

„Heilig und feierlich, ſo ſchrieb er, war mir immer der ſtille, der große Augenblick im Schauſpielhauſe, wo die Herzen ſo vieler Hunderte wie auf den allmächtigen Schlag einer magiſchen Ruthe nach der Phantaſie eines Dichters beben — wo, herausgeriſſen aus allen Masken und Winkeln, der natürliche Menſch mit offenen Sinnen horcht — wo ich des Zuſchauers Seele am Zügel führe und nach meinem Gefallen, einem Ball gleich, dem Himmel oder der Hölle zuwerfen kann. — Es iſt Hochverrath an dem Genius, Hochverrath an der Menſchheit, dieſen glücklichen Augenblick zu verſäumen, wo ſo vieles für das Herz kann verloren, oder gewonnen werden".

Auf dieſen Brettern wollte er, nach dem Engländer Shakſpeare der erſte Deutſche, die Weltgeſchichte abſpiegeln und in ihr das Weltgericht. Seinem Jahrhundert voraneilend, deſſen Pulsſchläge ihm ein kritiſches Fieber verkündigten, hat er den Wendepunkt deſſelben auf den Brettern dargeſtellt. Zumeiſt die entfeſſelte Kraft der freien Willkühr des Subjektiven, den Durchbruch jener dämoniſchen Gewalt, die die Angel der Revolution iſt. Doch als der Vulkan der franzöſiſchen Revolution ſeine Lava ſpie, hatte Schiller den Sturm in ſich ſchon bewältigt und den Friedensbogen darüber hingeſpannt — wenn man dort auf der letzten Spitze der That ſchwindelte, zog Schiller ſeine große Glocke. Auch er hatte ſie im Feuer gegoſſen, denn

Von der Stirne heiß
Rinnen muß der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben!

aber:

Jetzo mit der Kraft des Stranges
Wiegt die Glock' mir aus der Gruft,
Daß sie in das Reich des Klanges
Steige in die Himmelsluft.
Ziehet, ziehet, hebt!
Sie bewegt sich, schwebt!
Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Geläute."

Zu dieser seiner großen Sendung zog Schiller aus gen Mannheim.

Noch hatte sich die Nation von dem Eindrucke, den die Räuber hervorbrachten, nicht erholt — der Eindruck mußte ein größerer sein als der des Götz, da die Räuber von der Bühne herabwirkten — als Schiller schon den Fiesko brachte, worin er den bedeutungsvollen Schritt that, daß er dieselben Ideen kosmopolitischer Principien, die die Räuber in phantastischer Trübung brachten, nun in die Wirklichkeit der Geschichte umsetzte.

Fiesko wurde am 17. Januar 1784 zum ersten Male in Mannheim aufgeführt. Auch ihm ging wie den Räubern ein Prolog voraus — dieser:

„Fiesko, ein großer fruchtbarer Kopf, der unter der täuschenden Hülle eines weichlichen, epikurischen Müssigganges in stiller geräuschloser Dunkelheit gleich dem gebärenden Geist auf dem Chaos einsam und unbehorcht eine Welt ausbrütet und die leere, lächelnde Miene eines Taugenichts lügt, während Riesenplane und wüthende Wünsche in seinem brennenden Busen

gähren — Fiesko, der lange genug mißkannt, endlich einem Gott gleich hervortritt, das reiche vollendete Werk vor erſtaunende Augen ſtellt, und ein gelaſſener Zuſchauer daſteht, wenn die Räder der großen Maſchine dem gewünſchten Ziele unfehlbar entgegenlaufen — Fiesko, der nichts fürchtet, als ſeines Gleichen zu finden — der ſtolzer darauf iſt, ſein eigenes Herz zu beſiegen, als einen furchtbaren Staat — Fiesko, der zuletzt den verführenden ſchimmernden Preis ſeiner Arbeit, die Krone von Genua, mit göttlicher Selbſtüberwindung hinwegwirft, und eine höhere Wolluſt darin findet, der glücklichſte Bürger, als der Fürſt ſeines Volkes zu ſein.".

Trotz dieſes Prologs, in welchem Schiller ſchon den Flügelſchlag ſeines ſpäteren großen Auszuges hören ließ, trotz mehrfach zuſammenwirkender günſtiger Umſtände wurde die Aufführung nicht mit der Wärme aufgenommen, wie ſich wohl erwarten ließ. Dagegen erregte „Kabale und Liebe," den 9. März 1784 zum erſten Male auf den Brettern, einen wahren Sturm der Begeiſterung. Nach dem zweiten Akte erhob ſich das Publikum von ſeinen Sitzen und begrüßte den anweſenden Dichter.

Man ſieht aus dieſem gegen den Fiesko errungenen Erfolge von Kabale und Liebe, wie damals noch die kleinern Verhältniſſe des bürgerlichen Lebens den Gemüthern mehr zuſagten. Man wollte den Vorwurf des Dramas recht im Herzen des Individuellen haben und war vollkommen zufrieden, wenn ſich aus der Verwickelung der Situationen eine moraliſche Sauce oder didaktiſche Brühe ohne Salz abſetzte. Jene Worte in Erz, die Schiller vor den Eingang ſeines Fiesko goß, waren ſpurlos vorübergegangen. — Und doch waren ſie für den Dichter das erſte Lärmzeichen, „aus des Bürgerlebens engem Kreis" auf jene

Wahlſtatt zu treten, „wo um der Menſchheit große Gegenſtände, um Herrſchaft und um Freiheit wird gerungen“. Sein Genius riß ihn vor den Vorhang des 16. Jahrhunderts — er entrollte ihn, und dieſes große Schlachtfeld der Geſchichte, dieſer weite Kirchhof mit ſeinen hohen Denkmälern, auf deren jedem das Wort Freiheit brennt, entzündet die Phantaſie zu neuer unerhörter That. Er dichtet ſein viertes Drama „Don Carlos“ und ſteigt damit auf eine Höhe der Geſchichte des 16. Jahrhunderts, wo ihm Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges, wie in einem Brennpunkte zuſammenſtrahlt; wo den Horizont die blutige Morgenröthe der niederländiſchen Revolution röthet, in deren Lohe ſchon der Lucifer der Freiheit ſchimmerte. Von dieſem Höhepunkte ſah man das entdeckte Amerika, unter deſſen Golde der ſpaniſche Thron zuſammenbrach, deſſen ſprechendſtes Bild jene unüberwindliche Armada, deren Zertrümmerung die großen Worte hervorrief: „Ich habe gegen Menſchen, nicht gegen Sturm und Klippen Euch geſendet. Der Name des Herrn ſei gelobt!“ —

Von hier ſchoß das Nordlicht der Reformation ſeine Strahlen, angezündet ſah man die Hochzeitsfackel der Pariſer Blutnacht; es zeigte hier das Menſchenganze einen Januskopf, die eine Seite in das Dunkel der Vergangenheit gekehrt, die andere in den Morgen der Zukunft — hier den finſtern Philipp und den wie der Fall des Henkerbeils ſchreckenden Herzog Alba; dort die engliſche Eliſabeth und den vierten Heinrich von Frankreich — mitten hinein in dieſen Sturm vulkaniſcher Zuckungen eines Jahrhunderts grub Schiller die Fahne ſeiner Idee. Und dieſe ſeine Idee war die Idee des Kosmopolitismus, die Palme ſeiner Zeit, die er in kühner Vorausnahme, ein wahrhaftiger

Prophet, der franzöſiſchen Revolution voranhielt in jenem Maltheſerritter Poſa, dieſem aus dem lauterſten Golde weltbürgerlicher Geſinnung in die Erſcheinung geſandten Apoſtel, der da als Geſandter der ganzen Menſchheit, als Dollmetſcher aller Völker und aller Zungen hintritt vor den Thron des größeſten Königs der Chriſtenheit und dem furchtbaren Germalmer der flandriſchen Provinzen die Ruhe des Kirchhofs vorwirft ſeiner Länder und ausruft: „Werden Sie von Millionen Königen ein König!“

Das war ein Schritt, wie ihn die ganze deutſche Literatur nicht zum zweiten Male aufzuweiſen hat; der Speer der Kritik, und kehrte ihn der Dichter gegen ſich ſelbſt, bricht harmlos ab vor ſolcher Größe. Mag man dieſem Drama Don Carlos immerhin vorwerfen, es fehle ihm die künſtleriſche Einheit — die künſtleriſche Weihe, der höchſte Adel des Sittlichen fehlt ihm nicht. Mag man jenem Maltheſerritter dahin angreifen, „daß er in das Werk eigentlich hineinſchneie, und wider die natürliche Anlage des Stücks, der vorherrſchend ſubjektiven Empfindung des Dichters entſprechend, ſich allmählig zur bedeutendſten Perſon der ganzen Tragödie emporhebe,“ — immerhin, erfreuen wir uns an der Pracht dieſer Erſcheinung; die wie nichts bis dahin Dageweſene jenem Weltreiche ſich zukehrt, das unſere gegenwärtige Zeit bewegt, und dem wir den hier behandelten Stoff entgegenführen.

Mit dem Drama Don Carlos iſt der Kunſt eine unendliche Perſpektive geöffnet, hier erſt iſt ſie in ihrem Adel begriffen. Die Vereinzelung iſt durchbrochen. Daß der Künſtler, der ſchaffende Genius ſelbſt, nicht als ein Einzelner betrachtet werden könne; daß ſeine That keine vereinzelte ſei, ſondern zugleich eine

That des Volkes, seines Jahrhunderts, daß nur das, was Alle angehe, der würdige Gegenstand der Kunst sei; daß sie nicht leichtfertiger, frivoler Unterhaltung diene, die nackte Sünde nicht beschönige, sondern daß sie den Reichthum ihrer sinnlichen Erscheinungen nur deshalb, wenn oft auch in den schwindelndsten Gegensätzen ausschütte, damit sie um so siegreicher durch den Triumphbogen des Göttlichen schreite — diesen universellen Standpunkt, diese Ansicht von dem universellen Standpunkte der Kunst hat das Drama Don Carlos zuerst geltend gemacht und der Kritik eingeflößt.

Wir sind vielleicht in dem Leben keines andern Dichters so sehr berechtigt, eine Periode anzunehmen, als hier bei Schiller nach Beendigung seines Don Carlos (1787). Dies hat seinen Grund theils in der organischen Folge seiner vier ersten Dramen, die Räuber, Fiesko, Kabale und Liebe und Don Carlos, von denen das letztere die, durch alle sich hindurchziehende Idee des Kosmopolitismus in die Spitze zusammenzieht; theils hat diese Annahme ihren Grund darin, daß nun Schiller anfing, sich theoretischen, historischen und philosophischen Studien hinzugeben. Die Studien zu Don Carlos führten ihn zur Geschichte des Abfalls der Niederlande, wie ihn später die Studien zur Geschichte des 30jährigen Krieges wieder zurück zur Poesie, zum Wallenstein führten.

Wohl mochte der Dichter in den Mysterien seiner kunstschöpferischen Begeisterung nicht selten nur das leere Blau gesehen, oft das Maaß verloren haben. Dieser ihm gewiß fühlbare Mangel, daß er mitten in dem stets zuschießenden Lichte des Idealen nicht genugsam über vorliegenden konkreten Stoff der Realität gebieten konnte, führte ihn zu historischen, zu theoretischen Studien über-

haupt. Als er die Profeſſur der Geſchichte in Jena erhielt, konnte er die Lücke ausfüllen. Daß er dazu auch von Außen gedrängt wurde, fügte ſein günſtiges Geſchick. Das Genie bedarf nicht ſelten des Stachels, um in die rechte Bahn zu treten. Man ſprengt mit Pulver das edle Metall aus ſeinen verborgenen Schachten.

Schon zu Anfang des Jahres 1785 war eine nähere Beziehung Schillers zum Weimaraner Hofe eingetreten. Der Dichter hatte die Ehre am Darmſtädter Hofe, im Kreiſe liebenswürdiger Fürſten, worunter auch Karl Auguſt von Weimar, den erſten Akt ſeines Don Carlos vorzuleſen. Der Herzog von Weimar ernannte ihn zum Rath.

Abwechſelnd in Leipzig und Dresden lebend kommt Schiller 1787 nach Weimar.

Hier hatten die Stürmer und Dränger ihre Fahne längſt eingezogen. Goethe war noch nicht aus Italien zurück. Wie ſollte Herder den jungen Titan empfangen, der, was Herder längſt überwunden, in überſchäumender Weiſe wieder aufgenommen und einen Brand in die Gemüther geworfen, der zu den bedenklichſten Konſequenzen führen konnte. Ein Verhältniß zwiſchen beiden Männern trat wohl ein, aber es war ohne Wärme. Mit väterlicher Zuneigung kam Wieland dem jungen Dichter entgegen. Eine nähere Beziehung zum Hofe trat nicht ein.

Im Oktober deſſelben Jahres trat er in den Kreis der Familie von Lengefeld in Rudolſtadt, wo er ſeine ſpätere Gattin, Charlotte von Lengefeld, fand und hier zum erſten Male dem von ſeiner italieniſchen Reiſe zurückkehrenden Goethe ſich vorſtellte. Der erwartete Erfolg des Zuſammenſtoßes zweier ſo außerordentlicher Geiſter hielt ſich in der Mitte. Von Goethe ſtrömte Kälte

aus, eine Folge der Richtung Schillers im Allgemeinen und wohl der Kritik des Egmont im Beſonderen.

Verdammen wir Goethe, hier wenigſtens nicht, wegen ſeiner Kälte. Er kehrt aus Italien zurück und findet die Gemüther begeiſtert für Schillers excentriſche Produkte. Es war nicht der Neid; ſeine Kälte entſprang auf principiellem Boden. Die Zeiten des Sturmes und Dranges in ihm waren vorüber; ſchon in der letzten Zeit in Weimar hatte er das Maaß geſucht und es auf Italiens klaſſiſchem Boden gefunden.

Goethe hat ſich lange Zeit nach Schillers Tode unumwunden über ſein damaliges Verhältniß zu dem Dichter ausgeſprochen. Er glaubte, das Uebertriebene und Excentriſche der Periode des Sturmes und Dranges in der Literatur längſt überwunden und beſeitigt zu haben und nun kehrte es mit doppelter Kraft zurück.

„Ich vermied Schillern, ſchreibt er, der ſich in Weimar aufhaltend, in meiner Nachbarſchaft wohnte. Die Erſcheinung des Don Carlos war nicht geeignet, mich ihm näher zu führen. Alle Verſuche von Perſonen, die mir und ihm nahe ſtanden, lehnte ich ab.“

Dennoch förderte Goethe des Dichters Glück. Durch ihn erhielt Schiller 1789 die Profeſſur der Geſchichte in Jena.

Hier hielt Schiller, ſehr charakteriſtiſch für ihn, ſeine erſte Vorleſung über das Thema: „Was heißt und zu welchem Zweck ſtudirt man Univerſalgeſchichte.“

Dieſer neue Beruf wirft ihn recht eigentlich in theoretiſche Beſtrebungen. Er erfüllt ſich mit Kantſcher Philoſophie, ſtudirt Geſchichte im weiteſten Sinne; es entſtehen ſeine trefflichen, die Schranken der Kantſchen Philoſophie überflügelnden Aufſätze. Eine großartige Thätigkeit, die Grundlage ſeines ſpäteren Triumph-

zuges wirft den Körper endlich nieder. Bedenkliche Bruſtkrämpfe ſtellen ſich ein; der Tod bedroht dieſes koſtbare Leben (1791), die falſche Kunde ſeines Hinſcheidens geht einen Monat lang in Deutſchland von Mund zu Mund, ſie dringt bis nach Dänemark in einen Kreis der edelſten Verehrer Schillers, des Herzogs von Auguſtenburg, der gräflich Schimmelmannſchen Familie, des Dichters Baggeſen u. A. Man will eben eine Feier zum Gedächtniſſe Schillers beginnen, als die Nachricht eintrifft, der Dichter ſei geſtorben. Baggeſen ſtürzt wie vom Blitz getroffen in die Arme ſeiner Gattin mit den Worten: „O warum mußte dieſer Raphael vor ſeiner Transfiguration ſterben!" Eine rührende Todtenfeier beſchließt man und führt ſie aus. — Auf die Nachricht der Wiedergeneſung erfolgt ein Brief, der durch ſich ſelbſt ſprechen muß, fremde Worte ſchildern ihn nicht.

Brief des Herzogs von Auguſtenburg und des Grafen Schimmelmann an Schiller.

Den 27. November 1791.

Zwei Freunde, durch Weltbürgerſinn mit einander verbunden, erlaſſen an Sie dieſes Schreiben, edler Mann! — Beide ſind Ihnen unbekannt, aber beide verehren und lieben Sie. — Beide bewundern den hohen Flug Ihres Genius, der verſchiedene Ihrer neuern Werke zu den erhabenſten unter allen menſchlichen ſtempeln konnte. Sie finden in dieſen Werken die Denkart, den Sinn, den Enthuſiasmus, der das Band ihrer Freundſchaft knüpfte und gewöhnten ſich bei ihrer Leſung an die Idee, den Verfaſſer derſelben als Mitglied ihres freundſchaftlichen Bundes anzuſehen. Groß war alſo auch ihre Trauer bei der Nachricht von ſeinem Tode, und ihre Thränen floſſen nicht am ſparſamſten unter der großen Zahl von guten Menſchen, die ihn kennen und lieben.

Dieſes lebhafte Intereſſe, welches Sie uns einflößen, edler und verehrter Mann, vertheidige uns bei Ihnen gegen den Anſchein von unbeſcheidener Zudringlichkeit! Es entferne jede Verkennung der Abſicht dieſes Schreibens; wir faßten es ab mit einer ehrerbietigen Schüchternheit, welche uns die Delikateſſe Ihrer Empfindungen einflößt. Wir würden dieſe ſogar fürchten, wenn wir nicht wüßten, daß auch in der Tugend edlen und gebildeten Seelen ein gewiſſes Maß vorgeſchrieben iſt, welches ſie ohne Mißbilligung der Vernunft nicht überſchreiten darf.

Ihre durch allzuhäufige Anſtrengung und Arbeit zerrüttete Geſundheit bedarf — ſo ſagt man uns — für einige Zeit eine große Ruhe, wenn ſie wieder hergeſtellt und die Ihrem Leben drohende Gefahr abgewendet werden ſoll. — Allein Ihre Verhältniſſe, Ihre Glücksumſtände verhindern Sie, ſich dieſer Ruhe zu überlaſſen. Wollen Sie uns wohl die Freude gönnen, Ihnen den Genuß derſelben zu erleichtern? Wir bieten Ihnen zu dem Ende auf drei Jahre ein jährliches Geſchenk von 1000 Thalern an. Nehmen Sie dieſes Anerbieten an, edler Mann! — Der Anblick unſerer Titel bewege Sie nicht, es abzulehnen; wir wiſſen dieſe zu ſchätzen. — Wir kennen keinen Stolz, als nur den, Menſchen zu ſein, Bürger in der großen Republik, deren Gränzen mehr als das Leben einzelner Generationen, mehr als die Gränzen eines Erdballs umfaſſen. Sie haben hier nur Menſchen, ihre Brüder, vor ſich, nicht eitle Große, die durch ſolchen Gebrauch ihrer Reichthümer nur einer etwas edlern Art von Stolz fröhnen. Es wird von Ihnen abhängen, wo Sie dieſe Ruhe Ihres Geiſtes genießen wollen. — Hier bei uns würde es Ihnen nicht an Befriedigung für die Bedürfniſſe Ihres Geiſtes fehlen, in einer Hauptſtadt, die der Sitz einer Regierung, zugleich eine große

Handelsſtadt iſt, und ſehr ſchätzbare Bücherſammlungen beſitzt. Hochachtung und Freundſchaft würden von mehreren Seiten wetteifern, Ihnen den Aufenthalt in Dänemark angenehm zu machen; denn wir ſind hier nicht die einzigen, welche Sie kennen und lieben. — Und wenn Sie nach wiederhergeſtellter Geſundheit wünſchen ſollten, im Dienſte des Staats angeſtellt zu ſein, ſo würde es uns nicht ſchwer fallen, dieſen Wunſch zu befriedigen.

Doch wir ſind nicht ſo klein eigennützig, dieſe Veränderung Ihres Aufenthalts zu einer Hauptbedingung zu machen. Wir überlaſſen dieſes Ihrer eigenen freien-Wahl. Der Menſchheit wünſchen wir einen ihrer Lehrer zu erhalten, und dieſem Wunſche muß jede andere Betrachtung nachſtehen.“.

Schiller genas ſchwer. Kleinere Reiſen indeß ſtärkten ihn und mit dieſer Stärkung rührte ſich wieder die kunſtſchöpferiſche Phantaſie in ihm. „Es brennt mich recht in der Seele, ſchreibt er 1792, bald wieder mit einem neuen Drama aufzutreten, ich bin ſelbſt begierig darauf; es muß nach Form und Gehalt ſich ganz unterſcheiden von den vorigen. Seit ich die Griechen ſtudirt, ſchwebt mir ein ganz neues Ideal von Trauerſpiel vor.“

Wunderbar! Als Schiller in den 90er Jahren ſich bereitete, in ſeinen Kunſtwerken Sturm und Drang zu hemmen, erhielt er noch, er, der im Don Carlos divinatoriſch voranſpielte, was ſpäter von der Tribüne des franzöſiſchen Convents herunter donnerte, das Bürgerdiplom des Nationalconvents zu Paris, von Roland und zwei anderen Mitgliedern unterſchrieben. Das Diplom iſt 1793 ausgefertigt, kam aber erſt 1798 in des Dichters Hände wegen einer Entſtellung des Namens. Er hieß auf der

Adreſſe: Gillo, publiciste allemand. Weder Stadt noch Provinz waren angegeben.

Dieſes Diplom kam wie eine Erinnerung an die vergangene Zeit. Von Schiller wenig geſchätzt, war es dennoch ein Tribut ſeiner welthiſtoriſchen Stellung.

Im Herbſte 1795 endlich entdecken wir die erſten Spuren in dem Briefwechſel mit Wilhelm von Humboldt, daß der kunſtſchöpferiſche Genius in Schiller ſich wieder regt. Er ſchwankt zwiſchen Epos und Drama. Einige ſeiner trefflichſten lyriſchen Gedichte ſind die erſten Vorpoſten; der epiſchen Intentionen entſchlug er ſich durch ſeine Balladen. Noch zieht ihn Goethe in den wenig würdigen Xenien-Taumel hinein — da, mit dem Jahre 1798, ringt Schiller, nicht ohne Anſtrengung die theoretiſche Bahn verlaſſend, Wallenſteins Lager hervor, das am 18. Oktober deſſelben Jahres in dem neu erbauten Theater zu Weimar zum erſten Male aufgeführt wurde. In dem Prologe, der vorangeſprochen wurde, liegt Schillers Glaubensbekenntniß von der Stellung, die die Kunſt der ernſten Zeit gegenüber einnehmen müſſe; hier zeichnet er ſich die Bahn vor, die er ſpäter wandelt — in dieſen Worten, die, prophetiſch wie die Sprüche des Genius, noch heute gelten und vorleuchten dem, der ſeine Zeit begreift:

„Die neue Aera, die der Kunſt Thaliens
Auf dieſer Bühne heut beginnt, macht auch
Den Dichter kühn, die alte Bahn verlaſſend,
Euch aus des Bürgerlebens engem Kreis
Auf einen höhern Schauplatz zu verſetzen,
Nicht unwerth des erhabenen Moments
Der Zeit, in der wir ſtrebend uns bewegen.
Denn nur der große Gegenſtand vermag
Den tiefen Grund der Menſchheit aufzuregen;

Im engen Kreis verengert ſich der Sinn,
Es wächſt der Menſch mit ſeinen größern Zwecken."

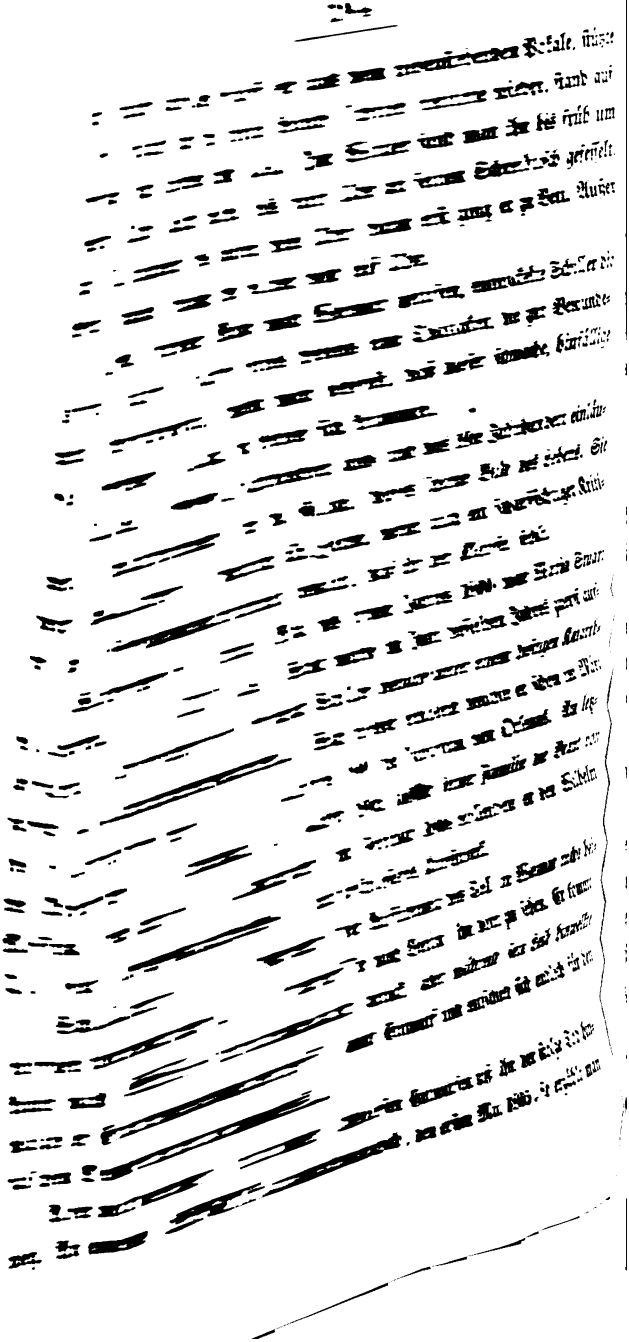
Schon mit dem Schluſſe des Jahres 1798 waren „die beiden Piccolomini" vollendet und wurden zuerſt am 30. Januar 1799, dem Geburtstage der Herzogin von Weimar, aufgeführt.

Es iſt unglaublich — zehn Wochen nach den Piccolomini war ſchon „Wallenſteins Tod" beendet und wurde im April 1799 zum erſten Male in Weimar aufgeführt.

Noch erzählen Augenzeugen von dem gewaltigen Eindrucke dieſer Produkte, und wie jedes Mal die Studenten von Jena in Maſſen zu den Aufführungen herbeiſtrömten. Einmal entſteht wegen einer vermeintlichen Unbill vor dem Anfange des Stücks eine Unruhe unter ihnen. Da erſcheint Schiller in ſeiner Loge, und im Augenblick trat athemloſe Stille ein. Selten iſt Schiller laut und rauſchend gefeiert worden. Als er in Jena die erſte Vorleſung hielt, wagten es die Studenten nicht, obgleich ſie dies gewohnt waren, ihn als Zeichen des Beifalls mit einem allgemeinen Stampfen der Füße zu empfangen. Lautloſe Stille empfing den Mann des Jahrhunderts.

Nach Vollendung der Trilogie Wallenſtein wankt Schillers Geſundheit wieder. Er widmete die Stunden der Nacht ſeinen größten Werken. Es iſt oft von ſeinen Biographen wiederholt worden, wie dann gewöhnlich eine Portion ſtarken Kaffee's oder Weinchocolade, öfter auch eine Flaſche alten Rhein- oder Champagner-Weines vor ihm ſtand. Durch dieſe Mittel riß er den Geiſt gewaltſam aus dem ſchwachen Körper in die Bahn der Begeiſterung. Die Nachbarn hörten ihn oft in der Stille der Nacht laut leſen, und wer ihn hier belauſchte, der ſah ihn feurig und glühend bald auf- und abgehen, bald ſich wieder in den Seſſel werfen.

Addreſſe:
vinz ware
Dieſe
Zeit. Wo
ſeiner wel
Im
dem Brief
ſchöpferiſch
zwiſchen
Gedichte ſt
ſchlug er ſi
den wenig
1798, ring
Bahn verl
deſſelben
erſten Mal
ſprochen
Stellung,
niſſe; hi
— in die
och heu



indigte ſich die letzte Krankheit Schillers als ein Katarrhfieber
n, bei ihm nichts Ungewöhnliches. Zwölf Tage vor ſeinem Tode
ar er noch bei Hofe geweſen. „Ich half ihn ſchmücken, ſagt
loß, und freute mich ſeines geſunden Ausſehens und ſeiner ſtatt-
chen Figur im grünen Gallakleide.“

Am 6. Mai, Montag Abends, fing er an, oft abgebrochen zu
reden, doch nie beſinnungslos. Hier hat man von ihm die
hönen Worte gehört: „Der Tod kann kein Uebel ſein, da er et-
as Allgemeines iſt!“ So beantwortete er ſich auch dieſe große
rage durch den Gedanken in der Huldigung der Künſte:

„Denn wer den Sinn auf's Ganze hält gerichtet,
Dem iſt der Streit in ſeiner Bruſt geſchlichtet.“

Ueberall fand er im Allgemeinen, im Ganzen das
Rechte und Gute und Schöne. Daher der von ihm oft wieder-
holte Ruf: Lebe im Ganzen! — Immer ſtrebe zum Ganzen.

Den 8. Mai brachte Schiller ſtill und ſchlummernd zu. Als
man ihn am Abend fragte, wie es ihm gehe, antwortete er:
Immer beſſer, immer heiterer. Er verlangte die Sonne zu ſehen,
die ſcheidend hinabzog, das Bild eines ſchönen Todes.

Am 9. Mai Morgens trat die Nacht der Beſinnungsloſigkeit
in des edelſten Dichters Haupt; und wie der Tod, wenn er mit
dem Leben ſpielt, noch den Schein des Lebens duldet, phanta-
ſirte Schiller in unzuſammenhängenden Worten. Wer löſte die
Kanonen? Wer kommandirt den linken Flügel? Siehſt du? Die
Kettenkugeln reißen ganze Glieder nieder. Wie prächtig ſieht das
Regiment aus — weiß und blau. Sind ſie im Lager? Das iſt
luſtig, ſingt noch einmal den Rundgeſang.

Die Kräfte ſchwanden mehr und mehr. Nachmittags trat
vollkommene Schwäche ein. Der Athem ſtockte. Die Gattin

Er trank zuweilen häufiger aus dem nebenſtehenden Pokale, ſtützte ſein Haupt auf die linke Hand, ſchrieb, recitirte wieder, ſtand auf, ſetzte ſich wieder und las. Im Winter fand man ihn bis früh um vier Uhr auch wohl bis fünf Uhr an ſeinem Schreibtiſch gefeſſelt, im Sommer bis gegen drei Uhr; dann erſt ging er zu Bett. Außer Bett fand man ihn ſelten vor eilf Uhr.

Zu freier Muße nach Weimar gerufen, entwickelte Schiller die letzten fünf Jahre ſeines Lebens eine Thätigkeit, die zur Bewunderung hinreißt, wenn man bedenkt, daß dieſer ſchwache, hinfällige Leib jeden Tag in Leiden ſich krümmte.

Das 18te Jahrhundert aus- und das 19te Jahrhundert einläutend, dichtete er die Glocke, dieſes ſchöne Bild des Lebens. Sie wird hallen durch alle Zeiten, wenn auch ein ſcharfſichtiger Kritiker die Bemerkung gemacht, daß ihr der Klöppel fehlt.

Schon im Mai des erſten Jahres 1800 war Maria Stuart vollendet. Das Stück wurde im Juni deſſelben Jahres zuerſt aufgeführt. Hier brach Schiller beinahe unter einem heftigen Katarrhfieber zuſammen. Sich wieder erholend brachte er ſchon im März des folgenden Jahres 1801 die Jungfrau von Orleans. Am letzten Abende im Jahre 1802 las er ſeiner Familie die Braut von Meſſina vor und im Februar 1804 vollendete er den Wilhelm Tell, ſein letztes abgeſchloſſenes Kunſtwerk.

Schiller, der der Aufführung des Tell in Weimar nicht beiwohnen konnte, reiſ'te nach Berlin, ihn dort zu ſehen. Er kommt krank nach Weimar zurück, aber während ſein Leib hinwelkte, wälzte er Entwurf auf Entwurf und entſchied ſich endlich für den falſchen Demetrius.

Aber mitten in dieſen Entwürfen riß ihn der ſtolze Tod hinweg. An einem Mittwoch, den erſten Mai 1805, ſo erzählt man,

kündigte ſich die letzte Krankheit Schillers als ein Katarrhfieber an, bei ihm nichts Ungewöhnliches. Zwölf Tage vor ſeinem Tode war er noch bei Hofe geweſen. „Ich half ihn ſchmücken, ſagt Voß, und freute mich ſeines geſunden Ausſehens und ſeiner ſtattlichen Figur im grünen Gallakleide.“

Am 6. Mai, Montag Abends, fing er an, oft abgebrochen zu ſprechen, doch nie beſinnungslos. Hier hat man von ihm die ſchönen Worte gehört: „Der Tod kann kein Uebel ſein, da er etwas Allgemeines iſt!“ So beantwortete er ſich auch dieſe große Frage durch den Gedanken in der Huldigung der Künſte:

„Denn wer den Sinn auf's Ganze hält gerichtet,
Dem iſt der Streit in ſeiner Bruſt geſchlichtet.“

Ueberall fand er im Allgemeinen, im Ganzen das Rechte und Gute und Schöne. Daher der von ihm oft wiederholte Ruf: Lebe im Ganzen! — Immer ſtrebe zum Ganzen.

Den 8. Mai brachte Schiller ſtill und ſchlummernd zu. Als man ihn am Abend fragte, wie es ihm gehe, antwortete er: Immer beſſer, immer heiterer. Er verlangte die Sonne zu ſehen, die ſcheidend hinabzog, das Bild eines ſchönen Todes.

Am 9. Mai Morgens trat die Nacht der Beſinnungsloſigkeit in des edelſten Dichters Haupt; und wie der Tod, wenn er mit dem Leben ſpielt, noch den Schein des Lebens duldet, phantaſirte Schiller in unzuſammenhängenden Worten. Wer löſte die Kanonen? Wer kommandirt den linken Flügel? Siehſt du? Die Kettenkugeln reißen ganze Glieder nieder. Wie prächtig ſieht das Regiment aus — weiß und blau. Sind ſie im Lager? Das iſt luſtig, ſingt noch einmal den Rundgeſang.

Die Kräfte ſchwanden mehr und mehr. Nachmittags trat vollkommene Schwäche ein. Der Athem ſtockte. Die Gattin

kniete am Bett und ſagte nachher, er habe ihr noch die Hand gedrückt. Der Arzt ſtand am Fuß des Lagers und legte erwärmte Kiſſen auf die erkaltenden Füße.

Da fuhr es wie ein elektriſcher Schlag über ſeine Züge. Sein Haupt ſank zurück, und im Augenblick verklärte die vollkommenſte Ruhe ſein edles, plaſtiſches Antlitz.

Es war am 9. Mai 1805, ſechs Uhr Abends an einem Donnerſtage. Schiller war 45 Jahre 5 Monate und 29 Tage alt geworden.

Die Schreckensnachricht verbreitete ſich raſch durch Weimar. *) Es iſt Theaterabend — kein Schauſpieler will ſpielen. Das Theater wird geſchloſſen. Die unbekannteſten Menſchen, die ſich begegneten, theilen ſich ihren Schmerz mit. Keiner hatte Ruhe in ſeinem Hauſe. Alles irrte auf den Straßen und im Park umher. Denn ein großer Prophet war geſtorben, ein Apoſtel der Freiheit, des Heiligſten, was die Menſchenbruſt umſchließt. Derſelbe Eindruck der Trauer ging durch ganz Deutſchland.

Selbſt der ſtarre Goethe wurde auf das Heftigſte durch dieſen frühen Tod erſchüttert. Er irrte ſchon einige Tage unſtät im Hauſe umher. Die Freunde ſind ängſtlich um ihn beſchäftigt. Als die Nachricht von Schillers Tode eintrifft, will Keiner ihm die Meldung machen. Alles verläßt ihn. Ich merke es, ſagte er, Schiller muß ſehr krank ſein. Die Nacht hörte man ihn weinen. Am andern Morgen ſagte er zu einer Freundin: Nicht wahr, Schiller war geſtern ſehr krank? Bei dem ſehr fing die Freundin zu ſchluchzen an. Er iſt todt? rief Goethe. Sie haben es ſelbſt ausgeſprochen, ſagte ſie. Er iſt todt! wiederholte Goethe und bedeckte ſich die Augen mit beiden Händen.

In der Mitternachtsſtunde vom 11. auf den 12. Mai fand

*) Vergleiche Schwab „Schillers Leben.“

die Beerdigung ſtatt. Es war eine ſchöne Mainacht, erzählt Karoline von Wolzogen; nie habe ich einen ſo anhaltenden und volltönenden Geſang der Nachtigallen gehört. Zwölf junge Männer höheren Standes trugen den Sarg. Als die Bahre vor der Gruft in dem alten Landſchaftskaſſengewölbe niedergeſtellt wurde, zerriß der Wind plötzlich die Wolken, der Mond trat mit ruhiger Klarheit hervor und beleuchtete das einzige große Wort auf dem Sarge: Schiller.

In jenem Landſchaftskaſſengewölbe, um dieſes aus der Folgezeit anzuführen, lagen Schillers Gebeine bis 1826, wo ſie auf einem neuen Friedhofe in der fürſtlichen Gruft ſollten beigeſetzt werden. Der Sarg wurde geöffnet, und es zeigte ſich eine große Zerſtörung, da das Gewölbe feucht war. Auf den Wunſch des Großherzogs wurde der Schädel von den Gebeinen getrennt und auf der Bibliothek zu Weimar in dem Poſtamente der Marmorbüſte von Dannecker aufbewahrt. Goethe hat damals den Schädel des Freundes als ein anderer Hamlet in Händen gehalten und dieſe Betrachtungen angeſtellt:

„Wie mich geheimnißvoll die Form entzückte!
Die gottgedachte Spur, die ſich erhalten!
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,
Das flutend ſtrömt geſteigerte Geſtalten.
Geheim Gefäß! Orakelſprüche ſpendend,
Wie bin ich werth, dich in der Hand zu halten?“

Ludwig von Baiern vermochte den Großherzog, den Schädel den übrigen Gebeinen zurückzugeben. Dies geſchah und wurde ihnen in der fürſtlichen Gruft eine bleibende Stätte angewieſen.

Hier ruht jetzt der Großherzog Karl Auguſt zwiſchen den beiden Dichtern.

Drei Sterbliche in unſterblichem Bunde unſterblich. Schließen wir mit Goethes Nachruf an Schiller:

„Wir dürfen ihn wohl glücklich preiſen, daß er von dem Gipfel des menſchlichen Daſeins zu den Seligen emporgeſtiegen, daß ein ſchneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geiſteskräfte hat er nicht empfunden — er hat als Mann gelebt und iſt als ein vollſtändiger Mann von hinnen gegangen.

Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erſcheinen; denn in der Geſtalt, wie der Menſch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und ſo bleibt uns Achill als ein ewig ſtrebender Jüngling gegenwärtig.

Daß er frühe hinweg ſchied, kommt auch uns zu Gute. Von ſeinem Grabe her ſtärkt uns der Anhauch ſeiner Kraft, und erregt in uns den lebhaften Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort und immer wieder fortzuſetzen.“

Neunte Vorleſung.

Die Spitzen der aufgeſtellten zwei Reihen der Kunſtthätigkeit, Goethe und Schiller einander gegenüber. Im Angeſichte des an die Spitze geſtellten Princips: Goethes vorwiegende Richtung nach der Seite des Individuellen, Schillers vorwiegende Richtung nach der Seite des Univerſellen. In der Spiegelung der Kunſtidee: Goethe vom objektiv Aeußeren (der Erſcheinung) Schiller vom ſubjektiv Inneren (der Idee) ausgehend. In näherer äſthetiſcher Beſtimmung: Goethe der Darſtellung des Komiſchen mächtig, Schiller der Dichter des Erhabenen. Zuſammenſtellung beider Weltanſchauungen vom Standpunkte der gegenwärtigen Faſſung des Ideals.

Beide Dichter, Goethe und Schiller, haben wir auf dem Boden der Sturm- und Drangperiode erwachſen ſehen und

alle Konſequenzen des einſeitigen Idealismus dieſer Richtung theilen.

Schnell verließ Goethe dieſe Bahn, nachdem er in deſſen ausſchließlichem Sinne nur den Götz und den Werther geſchaffen; langſam dagegen zog ſich Schiller zurück.

Bezeichnend für die mehr reale Richtung Goethe's und die mehr ideale Schiller's iſt die Art und Weiſe, wie Beide ſich von den Extravaganzen des Sturmes und Dranges zu befreien ſuchten.

Goethe gab ſich der friſchen Lebendigkeit des Lebens hin, ſtürzte ſich in den Strudel der Vergnügungen, die ein glänzender Hof ihm darbot; Schiller dagegen arbeitete ſich in die Syſtematik der Philoſophie und lernte in der Schule ſeiner Geſchichtsſtudien die Farben des Wirklichen miſchen.

Darin aber treffen beide Dichter zuſammen, daß ſie, auch um das Maaß zu finden, ſich in den klaſſiſchen Geiſt verſenken; aber ſogleich wieder ganz verſchieden, je nach ihrer verſchiedenen Weltanſchauung, iſt der erſte Anſatz zu dieſer Richtung. Goethe mußte in Italien ſelbſt, in unmittelbarer Anſchauung der vorliegenden Objekte der Kunſt das Ideal des Klaſſiſchen ſuchen; Schiller dagegen, namentlich durch die Vermittelung Wilhelm von Humboldt's, ſuchte es in rein idealer Anſchauung.

Es ſoll nun der Vorwurf dieſer Vorleſung ſein, die Weltanſchauungen beider Dichter zuſammenzuſtellen, um dann zu ſehen, wie ſich in organiſcher Folge aus der Zuſammenfaſſung des Gegenſatzes, der beide Dichter noch ſcheidet, die humoriſtiſche Weltanſchauung Jean Paul's entwickelt.

Daß dies richtig erfaßt wird, iſt von großer Wichtigkeit für das Verſtändniß der Kunſtrichtungen der Gegenwart.

Ein Geſtändniß Goethe's, ſeine Stellung zu Schiller betreffend, ſtehe voran.

„Die Kantſche Philoſophie, ſchreibt Goethe (Morphologie Bd. 1. Heft 1.), welche das Subjekt ſo hoch erhebt, indem ſie es einzuengen ſcheint, hatte Schiller mit Freuden in ſich aufgenommen; ſie entwickelte das Außerordentliche, was die Natur in ſein Weſen gelegt; und er im höchſten Gefühle der Freiheit und Selbſtbeſtimmung war undankbar gegen die große Mutter, die ihn gewiß nicht ſtiefmütterlich behandelte. Anſtatt ſie ſelbſtſtändig lebendig vom Tiefſten bis zum Höchſten geſetzlich hervorbringend zu betrachten, nahm er ſie von der Seite einiger empiriſchen menſchlichen Natürlichkeiten. Gewiſſe harte Stellen ſogar konnte ich direkt auf mich deuten, ſie zeigten mein Glaubensbekenntniß in einem falſchen Lichte; dabei fühlte ich, es ſei noch ſchlimmer, wenn es ohne Beziehung auf mich geſagt worden; denn die ungeheure Kluft zwiſchen unſern Denkweiſen klaffte nur deſto entſchiedener."

„An keine Vereinigung war zu denken, ſelbſt das milde Zureden eines Dalberg, der Schillern nach Würden zu ehren verſtand, blieb fruchtlos; ja, meine Gründe, die ich jeder Vereinigung entgegenſetzte, waren ſchwer zu widerlegen. Niemand konnte läugnen, daß zwiſchen zwei Geiſtesantipoden mehr als ein Erddiameter die Scheidung mache, da ſie denn beiderſeits als Pole gelten mögen, aber eben deswegen nicht in eins zuſammenfallen können."

Auch als Schiller in Jena ſich feſtſetzte, trat zunächſt keine nähere Beziehung ein. Da fügte es ihr günſtiges Geſchick, daß ſie, den Zuſammenkünften einer naturforſchenden Geſellſchaft beiwohnend, einſt zuſammen hinausgingen.

„Ein Geſpräch knüpfte ſich an," fährt Goethe fort, „er ſchien an dem Vorgetragenen Theil zu nehmen, bemerkte aber ſehr verſtändig und einſichtig und mir ſehr willkommen, wie eine ſo zerſtückelte Art, die Natur zu behandeln, dem Laien, der ſich gern darauf einließe, keineswegs anmuthen könne."

„Ich erwiederte darauf, daß ſie den Eingeweihten ſelbſt vielleicht unheimlich bleibe, und daß es doch wohl noch eine andere Weiſe geben könne, die Natur nicht geſondert und vereinzelt vorzunehmen, ſondern ſie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Theile ſtrebend, darzuſtellen. Er wünſchte hierüber aufgeklärt zu ſein, verbarg aber ſeine Zweifel nicht; er konnte nicht eingeſtehen, daß ein Solches, wie ich behauptete, ſchon aus der Erfahrung hervorgehe."

„Wir gelangten zu ſeinem Hauſe, das Geſpräch lockte mich hinein, da trug ich die Metamorphoſe der Pflanzen lebhaft vor, und ließ, mit manchen charakteriſtiſchen Federſtrichen, eine ſymboliſche Pflanze vor ſeinen Augen entſtehen. Er nahm und ſchaute das Alles mit großer Theilnahme, mit entſchiedener Faſſungskraft; als ich aber geendet, ſchüttelte er den Kopf und ſagte: Das iſt keine Erfahrung, das iſt eine Idee! Ich ſtutzte, verdrießlich einigermaßen; denn der Punkt, der uns trennte, war dadurch aufs ſtrengſte bezeichnet. Die Behauptung aus Anmuth und Würde fiel mir wieder ein, der alte Groll wollte ſich regen, ich nahm mich aber zuſammen und verſetzte: Das kann mir ſehr lieb ſein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wiſſen und ſie ſogar mit Augen ſehe."

„Schiller, der viel mehr Lebensklugheit und Lebensart hatte als ich und mich auch wegen der Horen, die er herauszugeben im Begriff ſtand, mehr anzuziehen als abzuſtoßen gedachte, erwie-

derte darauf als ein gebildeter Kantianer, und als aus meinem hartnäckigen Realismus mancher Anlaß zu lebhaftem Widerſpruch entſtand, ſo ward viel gekämpft und dann Stillſtand gemacht; keiner von beiden konnte ſich für den Sieger halten, beide hielten ſich für unüberwindlich."

— — „Schillers Anziehungskraft war groß, er hielt alle feſt, die ſich ihm näherten; ich nahm Theil an ſeinen Abſichten und verſprach zu den Horen manches, was bei mir verborgen lag, herauszugeben; ſeine Gattinn, die ich von Kindheit auf zu lieben und zu ſchätzen gewohnt war, trug das ihrige bei zu einem dauernden Verſtändniß — alle beiderſeitigen Freunde waren froh: und ſo beſiegelten wir durch den größten, vielleicht nie ganz zu ſchlichtenden Wettkampf zwiſchen Objekt und Subjekt, einen Bund, der ununterbrochen gedauert und für uns und Andere manches Gute gewirkt hat."

So giebt Goethe ſeine Stellung zu Schiller ſelbſt an, und der Briefwechſel Beider, eines der intereſſanteſten literariſchen Denkmale, zeigt deutlich, bis zu welchem Grade ſie ſich der Kluft bewußt waren, die ihre Weltanſchauung trennte. Wir wollen dieſe Kluft näher uns veranſchaulichen.

Es iſt eine in das allgemeine Bewußtſein übergegangene Anſicht, daß Goethe derjenige Dichter ſei, in deſſen Werken die Anſchaulichkeit des ſinnlich Wirklichen zu ihrem ſchönſten Rechte komme. Jeder weiß, daß Goethe dieſes vor Schiller voraus hat, des Lebens Wahrheit zu geſtalten, den Zauber der Wirklichkeit bis zu einer ſolchen Wärme der Exiſtenz zu ſteigern, daß wir die Körper ſeiner Geſtalten zu faſſen und zu halten glauben.

Dieſe ſinnliche Seite aber, dieſe Welt der Erſcheinung iſt nur ein Moment in der Sphäre der Kunſt. Wir wiſſen dies aus der

Darſtellung der Idee des Schönen, es iſt das zweite Moment. — Das, was erſcheint, die Vernünftigkeit des Sittlichen, hier näher die Idee, alſo das erſte Moment im Schönen, auch die Idee ſoll zu ihrem Rechte kommen. Der ſchöne Leib des Kunſtwerkes ſoll ſein auch der Tempel einer ſchönen Seele, erſt dann iſt das Kunſtwerk Mikrokosmus.

Jeder weiß, daß Schiller vor Goethe eben dieſes voraus hat, uns über die Erde und ihre Bedingungen hinweg in das reine Ideale zu tragen; aber die Körper ſeiner Geſtalten, ihre äußere, lebendige Wirklichkeit verſchwimmt nicht ſelten in dem ewig zuſtrömenden Lichte. Wo wir ihren Leib zu erkennen glauben, iſt es oft nur ein flüchtig übergeworfenes Kleid.

War es ſo das Pathos Schillers, den Pulsſchlag der Erſcheinung zu wecken, ſo war es die Aufgabe Goethe's, Pygmalions elfenbeinern Bild zu beleben. Dem Begriffe des Ideals entſprechend darf die Seele, d. i. die Idee, den Körper, d. i. die Erſcheinung, nicht wie eine Laſt tragen; die Seele muß den ſchönen Leib gleich mit zur Welt bringen. Das war das Pathos Schillers, die Welt der Ideale zu verkörpern. Er hat durch ſein ganzes Leben danach gerungen. Jene Verſe, die er für ſeinen Don Carlos dichtete, die aber in ſpäteren Ausgaben getilgt ſind, paſſen recht eigentlich auf Schiller:

Schlimm, daß der Gedanke
Erſt in der Worte todte Elemente
Zerſplittern muß, die Seele ſich im Schalle
Verkörpern muß, der Seele zu erſcheinen.

Dieſe Verſe charakteriſiren das Streben Schillers, den einſeitigen Standpunkt der kunſtſchöpferiſchen Thätigkeit. Nie darf der Künſtler zu dem Spruche kommen: Schlimm, daß der Gedanke

erſt in der Worte todte Elemente zerſplittern muß. Sein Wahlſpruch muß vielmehr dieſer ſein: Herrlich, göttlich iſt's, daß der Gedanke in dem Körper erſcheint, daß ich, der Künſtler, für meine Ideale eine Erſcheinung zu finden weiß. Darauf, auf dieſem Zuſammenſtrömen der Idee und ihrer Erſcheinung beruht ja das innerſte Weſen des Ideals; das iſt es, was den Künſtler über ſich ſelbſt hinausführt, was ihn in dieſen Taumel der Begeiſterung verſetzt und ihn die Erde vergeſſen macht, indem er die Erde verklärt.

Auf der andern Seite war es das Pathos Goethe's, ſeinen Geſtalten, die er ſtets glücklich mit dem Stempel der geſundeſten Wirklichkeit und ſprudelnder Lebendigkeit zu ſchaffen wußte, den Odem des Ideals einzuhauchen. Nicht ſelten verliert ſich Goethe in eine Breite der Schilderung äußerer Zuſtände (man denke nur an Wilhelm Meiſter), daß der rothe Faden des idealen Zuſammenhanges ſich verwirrt und verſchlingt und, überdeckt von vorwiegend ſinnlichem Stoff der Erſcheinung, dem innern Bewußtſein ſich entzieht. Woher es denn auch kommt, daß ſo vielen ſeiner Werke der eigentliche künſtleriſch organiſche Abſchluß fehlt.

Wie viel glücklicher war Goethe in dieſer ſeiner poetiſchen Schöpferkraft als Schiller. Goethe entwarf das Bild der erſcheinenden Wirklichkeit am hellen Tag im Freien unter blühenden Bäumen und lachendem Himmel, ganz der Gegenwart und ihren Freuden dahingegeben. — In der Stille der Nacht, auf dem einſamen Landſitze, den geſchwächten Körper durch äußere Reizmittel in die Bahn der Begeiſterung reißend, ſaß Schiller und rang, ſeine Ideale heraufzuholen aus dem Schacht ſeiner Seele und ſeine heiligen Schätze den Menſchen, ſeinen Brüdern, zu zeigen. — Welch' ein Gegenſatz! Wenn Goethe den neuen Morgen mit

neuen Vorſätzen begrüßte, ſuchte Schiller überwacht, erſchöpft von Rieſenthaten ſein Lager; wenn Schiller Nächte durch mit ſeinen Gedanken, wie die Sterne, den Himmel durchſchiffte, ſchloß der Schlummer die olympiſchen Augen Goethe's. In der Blüthe ſeiner Jahre ſtarb Schiller, und die ganze deutſche Nation rief: So früh ſchon?! Ueberlebt hatte ſich Goethe, und man fragte: Iſt er nun wirklich todt? —

Erinnern wir uns der Darlegung des organiſchen Zuſammenhanges der bis hierher vorgeführten Einzelheiten, ſo treffen wir bei Schiller, dem Principe der gegenwärtigen geſchichtlichen Stellung zuſtrebend, die Richtung auf das Allgemeine, Univerſelle; danach, ſeine künſtleriſche Weltanſchauung angehend, in folgerechter Konſequenz vorwiegende Neigung nach derjenigen Seite im Schönen, die wir die Idee nannten; in weiterer äſthetiſcher Beſtimmung endlich begrüßen wir in ihm den Dichter der erhabenen Intuition.

In gleichen organiſchen Beziehungen, nur nach der entgegengeſetzten Seite, treffen wir bei Goethe die Richtung auf das Einzelſein; ſeine künſtleriſche Weltanſchauung neigt ſich vorwiegend nach der Seite des ſinnlich Wirklichen in der Schönheitsidee; endlich iſt Goethe auf dieſer Grundlage ſeines Weſens der Darſtellung des Komiſchen mächtig, wie es Schiller nicht war.

Das iſt vom Standpunkte der gegenwärtigen Faſſung des Ideals die Einſeitigkeit der poetiſchen Weltanſchauung beider großen Dichter. Sie wurden vom Weltgeiſte an der Scheide der Jahrhunderte in jene Bahn gerufen, wo die Frage des Dualismus zu ihrer Entſcheidung kommen ſollte. Dualismus aber iſt die Bezeichnung für das Feſthalten jenes Gegenſatzes von Idee und Wirklichkeit, der im Schönen aufgehoben iſt. In der Spitze

der Fichteſchen Philoſophie zitterten ſchon die Pole zuſammen, und dem Jüngling Schelling war der große geiſtige Zuſammenſchluß beider Mächte vorbehalten — als Goethe ſchon von der einen Seite, von der des Realismus, Schiller von der andern Seite, der des Idealismus heranrückten, um ſich, wenn auch von verſchiedenen Seiten kommend, als Herolde ein und derſelben Idee zu begegnen; um in der Sphäre der Kunſt denſelben Proceß zu ſpiegeln, der in der franzöſiſchen Revolution in der furchtbarſten Wirklichkeit geführt wurde. Dieſe Konſtellation der beiden größeſten Kunſtgenien unter den Deutſchen iſt eine der intereſſanteſten der ganzen neuern Kulturgeſchichte.

Wir wollen uns an Goethe vorzugsweiſe wenden und auf der Grundlage ſeines Weſens die ähnlichen Erſcheinungen bei Schiller, nur nach der entgegengeſetzten Seite, im Auge haben.

Dieſe poetiſche Weltanſchauung Goethes, das Leben in ſeiner Wahrheit zu ergreifen; die ſchöne, freundliche Gewohnheit des Daſeins und des Wirkens, wie den Helden dieſer Worte, im Zuſammenſpiel intereſſanter Verwickelungen zu zeigen; die Wirklichkeit zu geſtalten, wie ſie vor unſern Augen eben ſteigt und fällt, für den Einen ſo, für den Andern anders ſich geſtaltet — dieſe in Willkühr und Zufälligkeit ſich ſättigende poetiſche Weltanſicht, dieſe iſt es, die unſern Dichter nicht ſelten den Faden verlieren läßt, der ſicher durch das Labyrinth des Endlichen hindurchführt. Dieſer Faden iſt aber kein anderer als das Unterpfand des Waltens einer ſittlichen Weltordnung, der durch alle Konflikte, durch alle Diſſonanzen der Endlichkeit hindurchklingende Grundton von der objektiven Macht ewig giltiger Geſetze, die der Menſch nicht gemacht hat in ſeinem Wahn. Nun kann man zwar nicht ſagen, daß bei Goethe das Walten einer ſittlichen Weltordnung ver-

ſchwinde; aber es zeigt ſich, wo es ſich zeigt, in anderer Weiſe, als in rein künſtleriſcher. Wir wiſſen es bereits aus dem Früheren, daß es das Weſen der Kunſt iſt, die Idee ganz in die Erſcheinung über und in ihr aufgehen zu laſſen. Goethe, der Realiſt, fällt nach dieſer Seite hin ins Extrem, in einſeitigen, ſo zu ſagen, philoſophiſchen Idealismus. Das Göttliche iſt nicht in der Erſcheinung, ſondern ſteht jenſeits derſelben. Die ewigen, abſoluten, idealen Mächte ſind nicht die Lebenspunkte des Kunſtwerks, wie es doch einzig und allein dem Weſen der Kunſt entſpricht. — Daher kommt es bei Goethe nicht, wie bei Shakſpeare, zu jenem Wetterleuchten der göttlichen Gerechtigkeit mitten in der tragiſchen Nacht, wie ſelten dieſe Schlaglichter objektiver Wahrheit, die den Wahn der Menſchen durchblitzen; — wo in ſeinen Werken, aus den innerſten Zellen des Kunſtprodukts ſelbſt heraus dieſer Poſaunenſtoß des Gerichts, der da niederwirft die Böſen und aufrichtet die Gerechten — wie ſelten in ſeinen Werken kommt es, wie bei dem engliſchen Dichter und bei unſerm Schiller, zu dem vollen und unzweifelhaften Siege der Idee, da alles übereinanderſtürzt, und die Brandſtätte dieſer Endlichkeit vor uns raucht, und alles Zeug der Geſchichte, was auf Thronen ſaß und in Hütten kroch, durcheinanderliegt in der furchtbaren Gleichheit der Buße und des Todes.

Ja, das Urtheil iſt nicht gewagt, daß in Goethes poetiſcher Weltanſchauung die unendliche Subjektivität Gottes verſchwindet. Gott iſt bei ihm nicht der perſönliche Gott, den ich in meiner Bruſt trage, der mein ganzes Weſen beſeligend erfüllt — nein, Gott iſt „das Wirkende," „das Waltende," „das Herrſchende," „das Höchſte." Dies iſt aber auf künſtleriſchem Standpunkte leidige Abſtraktion.

Jene berühmte Stelle im erſten Theile des Fauſt:

„Wer darf ihn nennen,
Und wer bekennen,
Ich glaub' ihn?
Wer empfinden
Und ſich unterwinden
Zu ſagen: ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfaſſer,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, ſich ſelbſt?
Wölbt ſich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hierunten feſt?
Und ſteigen freundlich blinkend
Ew'ge Sterne nicht herauf?
Schau ich nicht Aug' in Auge Dir,
Und drängt nicht Alles
Zu Haupt und Herzen dir
Und webt im ewigen Geheimniß
Unſichtbar, ſichtbar neben dir?
Erfüll davon dein Herz, ſo groß es iſt,
Und wenn du ganz in dem Gefühle ſelig biſt —
Nenn' es dann, wie du willſt,
Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl iſt Alles;
Name iſt Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsglut" —

Dieſe berühmte Stelle giebt uns nicht die Anſchauung von dem wahrhaft chriſtlich Göttlichen, das liebend ſich der Welt erſchließt. Dieſe Vorſtellung iſt der abſtrakte Begriff eines unperſönlichen Gottes, wie er nun und nimmermehr dem Weſen des

Chriſtenthums entſpricht. Wir haben aber hier recht eigentlich das Glaubensbekenntniß Goethes, das ſich durch alle ſeine Dichtungen hindurchzieht. Hier müſſen wir in Goethe den Spinoziſten erkennen. Bleiben wir bei ſolchen abſtrakten Beſtimmungen des Göttlichen ſtehen, wie denn Spinoza in der Starrheit der allgemeinen Subſtanz verharrt, ſo kommt es zu keiner Geiſtigkeit, zu keiner organiſchen Thätigkeit. Selbſt wenn wir dieſe Weltanſchauung vom rein philoſophiſchen Standpunkte betrachten, ſo iſt ſie falſch, überwunden und ihre Einſeitigkeit aufgedeckt. Um wie viel mehr muß dieſe Weltanſchauung auf dem künſtleriſchen Standpunkte verſchwinden, wo die Werke des Genius in allen Zungen ſeit Jahrhunderten und dies auf die unmittelbarſte Weiſe zeugen, daß Gott der Welt immanent ſei. Welches iſt denn der höchſte Akt der kunſtſchöpferiſchen Thätigkeit? Es iſt der Punkt, wo im Geiſte des Genius auf einen Zauberſchlag Idee und Erſcheinung zuſammenſtrömt. Das Schöne iſt das ſinnliche Scheinen der Idee. Damit iſt aber ausgeſprochen, wie die poetiſche Weltanſchauung das Göttliche faßt. Wenn es jenſeits der Welt in abſtrakter Allgemeinheit verharrte, ſo könnte es ja nicht lebendig erſcheinen in begränzter Geſtalt. Nein, das Göttliche verſchließt ſich nicht, ſondern es thut ſich auf, ſein Segen ſtrömt durch die ganze Welt, organiſche und unorganiſche Natur iſt in dieſe unendliche Atmosphäre des Geiſtes getaucht.

Es iſt gerade dieſer Bruch in Goethe's Kunſtwelt, der in ſein größtes Gedicht Fauſt die unleidlichſten Trübungen gebracht. Das Fauſtgedicht iſt der eigentliche Heerd jener reflektirenden, philoſophirenden Poeſie, die Schatzkammer faſt aller Entwickelungsſtadien des Goetheſchen Geiſtes. Es ſcheint, der Dichter hat ſein Gedicht, wie das Volk die Fabel, als die Schaale benutzt, allerlei

Inhalt darin zu bergen, der eben vorlag; aber während das Volk auf dieſe Weiſe den Kern einer ganzen Weltanſchauung in die Fabel legte, hatte der Dichter bei einem ähnlichen Verfahren ſich zu hüten, in Bezug auf ſeine eigene Perſönlichkeit äußerlich zu verfahren. Wollte man hier ſagen, dieſe eigene Perſönlichkeit des Dichters ſpiegele die Univerſalität des Jahrhunderts, ſo hat man damit allerdings den höchſten Standpunkt des großen Genius bezeichnet, ob aber dies im beſondern Falle auf Goethe anzuwenden ſei, dies iſt in neuerer Zeit oft und mit Recht dem Zweifel unterworfen worden.

Jenes äußerliche combinatoriſche Verfahren zeigt ſich im Prologe zum Fauſt in der Erſcheinung Gott des Vaters. Ob auch oft der Gegenſtand maßloſer Bewunderung, widerſpricht dieſe Weiſe dem Weſen der Kunſt, ſei es Poeſie, ſei es Malerei, durchaus. Zeige deine ganze Welt, o Künſtler, von Gottes Macht durchdrungen und belebt, verfolge ſeine Herrlichkeit von dem Höchſten bis zum Niedrigſten durch alle Stadien der Erſcheinung, aber laß den „Alten," ſo nennt ihn Mephiſtopheles, laß den Alten ſelber aus dem Spiele. Wie bei den Feſten der Kinder die Aeltern in Perſon ſelten erſcheinen, wohl aus Furcht, ſie könnten die kleine Welt erſchrecken und ſtören, ob ſie gleich das Geld dazu hergeben und in der Stille wirken, ſo laß auch den Vater aller Menſchenkinder als dieſen Beſtimmten, der z. B. einen Bart hat, aus dem Spiele. —

Iſt es aber nicht im Egmont ein ähnliches mit der Freiheit? Dieſer Stoff aus dem Herzen des 16. Jahrhunderts genommen, da wo es zumeiſt blutete, dieſer Stoff, deſſen Feuerbeſtandtheil faſt zurückſchreckt, der von Schiller auch und wie behandelt worden, wie iſt er von Goethe behandelt? — Iſt die Freiheit ſo

in dieſes Werk hinein gearbeitet, daß ſie aus allen Zellen athmete? Wahrlich nein! Aber ſie erſcheint ja die Freiheit, heißt es! Nun ja, ſie erſcheint, wenn das Stück zu Ende geht, ſie erſcheint dem Helden, aber nicht im Wachen, um für ſie zu handeln, nein, ſie erſcheint ihm im Schlafe, perſonificirt und zu leidigem Abſtractum abgeſchwächt. Was aber das Maaß voll macht, die hehre Göttinn, die Freiheit, zu deren Preiſe der Geſchichtsſturm dahinbrauſt, gleicht dem kleinen Klärchen, dem Opfer des unwürdigen Helden. Da hat Schiller, der erſte Fahnenträger der Freiheit unter uns Deutſchen laut gerufen: Du thuſt Unrecht! —

So ſteht bei Goethe alles das, was das Ewige, das Bleibende, das Unvergängliche in der Geiſterwelt genannt wird, außerhalb des idealen Zuſammenhanges im Kunſtwerke; es erſcheint als hinzugezwungen auf anderem Wege als auf rein künſtleriſchem. Die Macht der Geſtaltungsfähigkeit ſinnlich wirklicher Gegenwart iſt ſo groß und herrſcht bei Goethe ſo überwiegend einſeitig, verliert ſich ſo ſehr in das Particuläre und Specielle, daß es nicht verwundern kann, wenn nun der Dichter, gleichſam wie ſich beſinnend, die Strahlen des Idealen von Außen in das Kunſtwerk wirft, ſtatt ſie aus dem innerſten Borne des Kunſtwerks ſelbſt hervorſchießen zu laſſen. Daher erwärmt das Ideale, das uns Goethe giebt, ſelten, weil es nicht warm aus dem Herzen des Kunſtwerks ſelber kommt. Woran man ſich bei Goethe hält, iſt das lebendige Wiedergeben des ſinnlichen wirklichen Lebens. Hier ſteht Wilhelm Meiſter oben an, ein Werk, das vor dem Forum des Ideals kein noch ſo großer Name rechtfertigt. Eben weil in dieſem Werke der ideale Mittelpunkt fehlt, verliert ſich das Stoffliche in eine ſolche Breite, daß es zu keinem Abſchluß kommt. Situation iſt an Situation gereiht, für Gourmants in

lüſternen Schilderungen die Hülle und Fülle (hier iſt es wo Goethe mit Wieland zuſammenhängt) — aber fragt man, wozu dies Alles, wo iſt die ideale Seele in dieſem lebendigen Körper? Manche werden hier einwenden, das ſei ja eben der Vorwurf der Kunſt, das Leben in ſeiner Wahrheit darzuſtellen, und wo dies wie im Wilhelm Meiſter gelungen, in ſo hohem Grade gelungen ſei, da ſtehe die Kunſt auf ihrem Gipfel. Wäre die Vorausſetzung richtig, ſo müßte auch die Folgerung zugegeben werden. Aber die Vorausſetzung, es ſei der Zweck der Kunſt, das Leben in ſeiner Wahrheit zu geſtalten, iſt eben nur eine Vorausſetzung. Was wäre das für ein Zweck, das Leben abzuſchreiben. Der Künſtler nimmt eine Läuterung mit dem Leben vor, indem er es in der Perſpektive des Idealen darſtellt; indem er die Idee, die in der ſinnlichen Wahrheit des Lebens oft ſich verhüllt, daraus hervorſtrahlen läßt, wozu allerdings eine ſolche Wendung des ſinnlichen Stoffes gehört, daß dieſes möglich iſt.

Die Anſicht alſo, die Kunſt habe das Leben in ſeiner ſinnlichen Wahrheit darzuſtellen, iſt dahin zu erweitern, daß es die Kunſt mit der idealen Wahrheit des Lebens zu thun hat.

Ganz in ähnlicher Weiſe hat es der Maler nicht nur mit der ſinnlichen Wahrheit der Natur zu thun — denn die Natur als ſolche, man mag ſich dagegen ſträuben ſo viel man will, iſt nicht ſchön — der Maler nimmt mit der Natur, wie der Dichter mit der Geſchichte, einen Läuterungsproceß vor — er idealiſirt ſie, er ſtellt die ideale Wahrheit der Natur dar.

Dieſes denn, daß Goethe ſich zu einſeitig an die Erſcheinungswelt des ſinnlich Wirklichen hält, läßt ſo viele ſeiner Werke ohne den künſtleriſchen Abſchluß erſcheinen. Dahin gehören außer Wilhelm Meiſter, namentlich Torquato Taſſo und Fauſt. Dies

kann Keiner bezweifeln, nur das Ideale macht den Abſchluß; das ſinnlich Wirkliche liegt in Raum und Zeit in unendlicher Mannigfaltigkeit ausgebreitet da und verläuft in eine Unermeßlichkeit der Exiſtenz — nur der Gedanke, hier die Idee, lenkt zuſammen das Zerſtreute und zeugt ein Ganzes. —

Wenden wir uns zu Schiller, ſo bedarf es einer in gleichem Umfange ausgeführten Auseinanderſetzung nicht, da ſich hier dieſelben Erſcheinungen wie bei Goethe, nur nach der entgegengeſetzten Seite, wiederholen.

Die ideale Richtung Schillers geräth auf der andern Seite, ſtellen wir uns auf den Standpunkt der gegenwärtigen Faſſung des Kunſtideals, in eine ähnliche Einſeitigkeit, wie die Goetheſche reale Richtung.

Erſcheint bei Goethe das Ideale, die Welt des Göttlichen, als hineingezwungen in die Welt des Sinnlichen, ſo erſcheint bei Schiller das Reale, das ſinnlich Wirkliche, die ſinnliche Exiſtenz der Idee, in ähnlicher Weiſe hinzugezwungen.

Bei Goethe, weil vom Realen ausgehend, Trübung des Idealen; bei Schiller, weil vom Idealen ausgehend, Trübung des Realen.

Dringt man bei Schiller tiefer in den Organismus ſeiner Werke, ſo ſieht man, iſt es immer die Idee, die ihm zuerſt kommt, und oft hinkt die Erſcheinung ſichtlich nach. Dieſes Ringen, für das Höchſte den höchſten Ausdruck zu finden, geht, wie durch ſein Leben, durch alle ſeine Werke. Eben dieſes Ringen hat ihn ſo früh hinweggenommen. Gewiß, Schiller hat ſich nie genügt und mochte ſich immer wie Klopſtock mit Hamlet zurufen: „Was über allen Schein trag' ich in mir.“ Die Welt, die er mit heiliger Bruderliebe umarmte, wenn ſie auch den Schweſterkuß ihm zurück-

gab, er hat ſie nie, und die Seligkeit dieſes Kuſſes, wie er es in der Tiefe ſeiner Seele empfunden — er hat die ganze, ewige Empfindung nie, wie er gewollt hätte, erſcheinen laſſen können. Was über allen Schein, das lag in ihm!

Seid umſchlungen Millionen,
Dieſen Kuß der ganzen Welt!

So ſang er, aber er hatte ſich damit nicht erſchöpft! —

So erhebt man ſich bei Schiller; zu großen ſittlichen Vorſätzen, die die Seele adeln, reißt er uns fort. Bei Goethe vergnügt man ſich; er iſt der Dichter für die conventionellen Verhältniſſe, für die Geſellſchaft, für Salon und Saiſon, im Fauſt für das Studirzimmer; Schiller iſt der Dichter für das Volk, und ſein Grab und ſein ewig Monument iſt das Herz des deutſchen Volkes zugleich und zumal. Soll einmal das deutſche Volk zu idealen Zwecken ſich begeiſtern, wofür das Leben kann geopfert werden, und verlangt man von ſeinen Dichtern die Aufregung, ſo hoffe man von Goethe keine Wirkung. Sein ſtolzes Herz ſchlug nie für Völkerwohl, der große Pulsſchlag der Geſchichte fand keinen Wiederhall in ſeiner Bruſt. Goethe lockt nicht hinaus in die Ferne, wo Völker für Freiheit und Vaterland kämpfen — Goethe kann die Fahne im Sturm nicht halten — Goethe iſt ein ſchlechter Fahnenträger — Schiller dagegen — jedes ſeiner Werke eine Brücke von Arcole — entfaltet dieſes Bild — und ihr habt die Gemüther gewonnen.

Wollte hier Jemand einwenden, das ſei ja gar nicht die Beſtimmung der Kunſt, ſo gefährlich ernſthaft zu werden, ſie diene der Unterhaltung nur und dem flüchtigen Tage; ſo ſteht ein Solcher hinter der großen Aufgabe unſerer Zeit zurück, die dahin gelöſt worden, daß Alles, was erſcheint, im Zuſammenhange

erſcheine des Univerſellen, daß das vor Allen, was vom Geiſte ausſtröme, ſeine Beziehung zum Weltgeiſte darlege.

Wer in dem Dichter einen gottbegeiſterten Propheten ſieht, der nicht wie der Adler bis zu einer gewiſſen Höhe über die Erde hinausſteigt, ſondern in die höchſten Regionen der Geiſterwelt aufſchwebt — wer von einem großen Dichter eines großen Volkes verlangt, daß er, wo Großes geſchieht, auch Großes ſinge, damit nicht des Lebens Bühne die Bühne der Kunſt beſchäme — der begrüßt in Schiller die glänzendſte Erfüllung ſeiner hohen Forderung.

Wer ahnt nicht, was Schiller, wenn er die Erniedrigung Deutſchlands erlebt, — was Schiller geſungen hätte! Neben ihm würden uns jetzt unſere Körner, Uhland, Arndt u. A., wie Spatzen neben einem Schwan erſcheinen. Wer weiß, ob nicht Schiller gerade in den Zeiten, da der Zwang zumeiſt auf Deutſchland haftete, geſungen hätte und zwar ſo herrlich und göttlich ſchön, wie man dies von Schwanen ſagt, daß ſie ſingen, wenn ſie ſterben. Gewiß, ein Schiller hätte wie gewiſſe Vögel erſt im Käfig die ganze Fülle ſeines Sanges hören laſſen.

Goethe dagegen verſank in Indifferentismus. Wir wollen Goethen gegenüber nicht in die furchtbaren Worte Börnes ausbrechen:

„Dir ward ein hoher Geiſt — haſt du je die Niedrigkeit beſchämt? — der Himmel gab dir eine Feuerzunge, haſt du je das Recht vertheidigt? du hatteſt ein gutes Schwert, aber du warſt nur immer dein eigener Wächter! Glücklich haſt du gelebt; aber du haſt gelebt!“ —

Dies iſt entſetzlich, und man muß ſich die Sache überlegen.

Dieſen Vorwurf aber von Goethe hinwegzunehmen, daß er

ſich von den Idealen der Weltgeſchichte gänzlich entfremdete, daß er den großen Ton, den er in ſeinen erſten Produkten anſtimmte, oft in Schellengeklingel verwandelte, daß ſeine Muſe ſich verhüllte, als in Deutſchland auf der Wahlſtatt unzähliger Tode die Fahne der Freiheit ſich entfaltete — daß er mehr und mehr realiſtiſch, materiell wurde — dieſen Vorwurf von Goethe wegzuwälzen, wird einer Kritik immer ſchwerer, die, wie die moderne, die Kunſt erfaßt als einen Spiegel der Weltgeſchichte, als die Stätte der Offenbarung des Göttlichen in Mitten der Schranken des Endlichen.

So hat auch das Volk nie ſeinen Dichter Goethe gefeiert; es ſind immer nur Einzelne geweſen. Wer wird hier nicht an Schiller erinnert und an das, was ihm zu Leipzig widerfuhr. Als der Vorhang nach dem erſten Akte der Jungfrau von Orleans gefallen war, ertönte rings von Pauken und Trompeten begleitet ein vielſtimmiges: Es lebe Friedrich Schiller! — Nach dem Schluß des Stücks ſtrömt Alles aus dem Hauſe, den heraustretenden Dichter zu ſehen. Schiller erſcheint. „Hut ab!“ rief es von allen Seiten, und die Verſammelten bilden Spalier, und während Schiller hindurchſchritt, haben Väter ihre Kinder emporgehoben und gerufen: Dieſer iſt es! —

Zu Stuttgart ſteht Schillers Monument! Das ganze deutſche Volk hat dazu beigeſteuert, Groß und Gering, Reiche und Bettler haben Gold und Kreuzer hinzugebracht.

Auch Goethen wird man ein Monument weihen! Das Gold dazu wird ſchon kommen — aber die Kreuzer, die werden fehlen. —

Hiernach wagen wir es nun, — Mißverſtändniſſe nur fürchten wir, Vorurtheile nicht — die Frage aufzuwerfen, welcher

Dichter von unſern größten Dichtern der größte ſei, Goethe oder Schiller? —

Dieſe Frage muß aufgeworfen werden dürfen und muß beantwortet werden können, wenn wir den Inhalt, den allgemeinen, ſittlichen im Auge behalten, den jede Offenbarungsform des Göttlichen, alſo auch die Kunſt, zur Erſcheinung bringt. Wir fragen, i ſt dieſer Inhalt da, und w i e iſt er zur Erſcheinung gebracht.

Wir ſind nun nicht der Meinung, daß ein Kunſtwerk, worin der ſittliche Inhalt kleinerer Kreiſe des Lebens zur Erſcheinung kommt — runde ſich Inhalt und Erſcheinung auch noch ſo ſehr ab — höher oder gleichſtehe mit einem Werke, das den tiefſten ſittlichen Inhalt in den denkbar höchſten Erſcheinungsformen des Weltgeſchichtlichen herausſtellt. Wie es ſchon bei Gelegenheit der Charakteriſtik der niederen oder höheren Stufen der Dichtgattungen hervorgehoben wurde, ein Werk der Kunſt, das ſich mit dem Wohl und Wehe der Familien abgränzt, ſteht zurück hinter einem Werke, das auf den Axen des welthiſtoriſchen Fortſchritts läuft. Ein zürnender Hausvater im Schlafrock und ein Donnergott der Schlachten, der ein Jahrhundert in andere Gleiſe renkt — in weſſen Umkreiſe wird der allgemeinere, und darum höhere, ſittliche Inhalt zur Erſcheinung kommen? — Wenn es ſich hier um die Rettung des Individuellen durch ſich und für ſich ſelbſt allein handelt; wenn dort der Durſt des Individuellen, den Aether des Univerſellen zu trinken, nimmer geſtillt wird — auf welchem Standpunkte ſtehen wir näher dem Fluſſe des Abſoluten? — Und handelt es ſich um die höchſte Kunſtform, um den Guß tragiſcher Konflikte, welche Dichterwerke ziehen tiefer den Himmel des Göttlichen in ihre Strömung, diejenigen, wo dieſe Konflikte ſich in ſich ſelbſt verwirren, oder diejenigen, wo dieſe Konflikte

im Wiederſcheine des höheren Lebens gelöſt werden? — Doch wahrlich die letzteren!

Dies heißt nicht, dem Künſtler das moraliſche Princip aufdrängen, daß er danach ſchaffe; der Künſtler ſoll nicht Moraliſt ſein im gewöhnlichen Sinne des Wortes — aber der Künſtler ſoll im letzten Grunde zeigen, daß der Weltplan im großen Ganzen der Welt ein guter ſei; daß eine ſittliche, moraliſche Ordnung walte in der Welt, ſoll der Künſtler zeigen. Aber er ſoll es zeigen im letzten Grunde. Nach dem Vorbilde der Geſchichte ringt der tragiſche Dichter ſeine Idee erſt heraus mitten aus den Konflikten des Negativen, des Böſen. In dieſem Negativen, in dieſem Losreißen aus dem allgemeinen Verbande der ſittlichen Weltordnung, offenbart ſich immer der größte Akt des Geiſtes, der Akt der Freiheit. Dieſes iſt es, was auf dem künſtleriſchen Standpunkte gefällt, während es auf dem ſittlichen mißfällt. Der Sittenrichter verwirft das Negative von vorn herein, der Kunſtrichter fordert von dem Genius, daß er es darzuſtellen vermöge, und jemehr es der ſchöpferiſchen Macht gelingt, den Akt dieſes Bruches, wenn der Menſchengeiſt aus dem Gleiſe der ſittlichen Weltordnung weicht, zu vergegenwärtigen, deſto höher wird der Genius zu ſchätzen ſein; denn als wahrhaftiger Genius bleibt er bei der Darſtellung des Negativen nicht ſtehen, ſondern je höher daſſelbe durch ſeine eigene Kraft geſtiegen, um ſo ungeheurer wird es der Dichter von ſeiner Höhe wieder herabſtürzen. Im Angeſichte dieſes herausgeſtellten Gegenſatzes leuchtet die Idee in ihrer ſtärkſten Glorie. — Dies iſt der ſchwefterliche, feierliche Akt, wo Religion und Kunſt ineinanderfließen, wo Sittenrichter und Kunſtrichter am Ausgangspunkte alles Endlichen, wo die Gnadenthore ſich aufthun des Unendlichen — wo beide ſich verſtändigen.

Dies heißt nicht, an ein Kunſtwerk den moraliſchen Maaßſtab legen — dies heißt an ein Kunſtwerk den Maaßſtab der ſich in Gegenſätzen entwickelnden Idee des Univerſums legen. Jedes wahrhaftige Kunſtwerk iſt Mikrokosmus.

Ein Kunſtwerk, das vor dieſem Forum nicht beſteht und den Kampf der Erſcheinungen zu anderem Zwecke darſtellt als zum Preiſe der Idee — ein ſolches Kunſtwerk wird die moderne Kritik in ſeiner Blöße aufdecken. Dieſe Kritik wird jene Tragödie verwerfen, die nach Darſtellung menſchlicher Schwächen und Leidenſchaften, nach Darſtellung der Sünde von deren kleinſtem Anfang bis zu dem Punkte, wo dieſelbe das Lebenselement zu werden anfängt, in dem Alles athmet — ich ſage dieſe Kritik wird ein Kunſtwerk verwerfen, das nach Schilderungen der Art, die es bis zum furchtbarſten ſteigern kann, nicht gerechtfertigt daſteht eben durch den aus dieſen Kämpfen hervorgehenden Sieg der Idee. Aufſtürmen mag die Kunſt das Meer der Erſcheinungen, ſie darf die Wogen der Leidenſchaften bis zum Schaum gegeneinander werfen, ſie kann ſelbſt den Himmel herausfordern, daß dieſer ſich verfinſtert und ſeine Blitze ſchleudert; aber wenn die Nacht des Grauſens vorüber iſt, muß das volle Morgenroth der Idee in den beruhigten Spiegel fallen.

In Schiller nun hat Deutſchland einen ſolchen Dichter des jungen Tages. Die ſittliche Größe dieſes Genius beſteht eben darin, daß er die Welt der Erſcheinung als den Spiegel betrachtet, in den das Bild des Unendlichen hineinfällt. Mag man ihm immerhin vorwerfen, daß bei ihm das Bild größer ſei als der Spiegel — in Wahrheit iſt es ja unendlich größer — mag dies auch die Ferſe ſein, wo dieſer große Dichter vom Standpunkte der gegenwärtigen Faſſung des Ideals verwundbar iſt; nur erhebe

man nicht auf ſeine Koſten andere Dichter, die ſich in der Breite der Erſcheinungen verlieren und im Beharren auf dieſem Niveau den Spiegel verdunkeln, in den das Bild des Idealen fallen ſoll.

Ja, wir ſprechen es aus, wir halten Schiller für den größeren Dichter; und zwar deßhalb, weil er tiefer die Gegenſätze des Univerſums erfaßte und nach Kräften herausſtellte, als dies Goethe vermocht hat. Unter Gegenſätzen des Univerſums verſtehen wir aber nicht die Gegenſätze der nur ſinnlichen Welt, die Goethe im reichſten Farbenſpiele gezeigt — unter Gegenſätzen des Univerſums verſtehen wir jene Strömung des Unendlichen und des Endlichen, in die der Menſchengeiſt an dieſem „kahlen Vorgebirge," Erde genannt, geriſſen iſt. Ein kühner Taucher und Perlenfiſcher in dieſer Strömung iſt Schiller.

Treten wir mit unſerm Dichter vor jeden bis zu dieſem Punkte verfochtenen allgemeineren Standpunkt — ohne zu blinken hält Schiller dieſe Spiegelung aus.

Zunächſt das an die Spitze geſtellte Princip angehend, wo iſt das Gegenſeitigkeitsverhältniß des allgemeinen Geiſtes, des allgemeinen idealen Weltzuſtandes, und des beſonderen, einzelnen Geiſtes, wo iſt das Princip der Durchdringung des Individuellen und des Univerſellen auf künſtleriſchem Standpunkte zu höherem Bewußtſein gekommen? Und wo iſt dieſer Inhalt in größeren Erſcheinungsformen herausgeſtellt? —

Welcher Dichter hat die Idee des Chriſtenthums tiefer in die Färbung der Geſchichte gemiſcht, wer die Menſchheit heißer umarmt in dem Gedanken jener Gemeinde, die keine Mauern abſchließt? —

Auf dieſen Grundlagen erblühend, welch' ein Kranz der edelſten Charaktere ſchlingt ſich durch die Werke dieſes Dichters!

Dort bricht Schiller mitten aus den Schranken der Kantſchen Philoſophie heraus und betheiligt ſich auf dem Boden der Wiſſenſchaft an der großen Frage des Identitätsprincips, an der Frage des Zuſammenſchluſſes jener Pole, deren bewußte Erfaſſung das Jahrhundert vorbereitet. Zu derſelben Zeit, als Schiller, der Dichter, die Pole der Kunſtidee wie keiner vor ihm zuſammengoß, entſchied ſich dieſelbe Frage für die Philoſophie durch das Identitätsprincip, dämmernd in Fichte, aufleuchtend in Schelling; Schiller, der Philoſoph, hat ſich dieſer Atmoſphäre nicht entzogen, in der die Kunſtanſchauung nach vielem Hin- und Herirren zuerſt und wahrhaftig zur Tempelandacht kommt.

So werden wir von allen Seiten gedrängt, Schiller als die Spitze der bis dahin durchlaufenen Standpunkte zu betrachten.

Freilich wohl, auf ſolcher Höhe wird der Blick panoramiſch; die einzelnen Punkte ſinnlicher Wirklichkeit werden nicht in ihrer ganzen Erſcheinungsform durchdrungen, ſondern in Maſſen zuſammengenommen, raſch koncentrirt, um den Lichtſtrom des Idealen zu erzeugen.

Dieſe Schwäche Schillers, die vor dem Forum des Kunſtideals nicht geläugnet werden kann, entſpringt indeß aus ſittlicher Stärke, und die Kritik wird verſucht den Speer zu ſenken: jene Stärke Goethes aber, die vor dem Forum des Kunſtideals nicht geläugnet werden kann, dieſe Stärke der Macht der Geſtaltung ſinnlicher Wirklichkeit verliert ſich nicht ſelten in ſittliche Schwäche, und die Kritik, die das Kunſtwerk als ein Ganzes im Auge hat, wird hier verſucht, gegen ſolchen Standpunkt die Lanze einzulegen.

Zehnte Vorlesung.

Die Kritik des Goetheschen Faust. Weitere Darlegung der angefochtenen Standpunkte des Dichters. Einleitung. Der Prolog im Himmel.

Jede Polemik, sie treffe einen Gegenstand, welchen sie wolle, macht entweder sogleich Parteien, oder reizt schon vorhandene auf. Daß jede Sache ihre Partei habe, ist das Schicksal jeder Sache. Auch das Höchste und Heiligste soll seine Parteien haben; nur in dem Auseinandertreffen der Parteien offenbart sich die Wahrheit, die Reinheit der Sache. Die ganze Weltgeschichte ist der Tummelplatz von Parteien; ohne Parteien stünden wir nicht auf der Stufe der gegenwärtigen Bildung. Wie es verschiedene Menschen giebt, so giebt es verschiedene Meinungen, Ansichten, Urtheile; diese tragen sich, durchkreuzen sich, vermitteln sich, und geläutert in diesem Processe fließt endlich dahin das reine Gold der Wahrheit — und dieses Gold ist dann Eigenthum aller Parteien.

Jeder Mensch, der etwas Bestimmtes will und versicht, der es ernst meint mit einer Sache; dem es nicht gleichgiltig ist, ob er in diesem Augenblicke so, oder so denkt, oder ob Andere so, oder so von ihm denken — jeder Mensch, der etwas Bestimmtes will und versicht, wird in Konflikt gerathen mit anderen Menschen, die gleichfalls etwas Bestimmtes wollen und verfechten. Wenn es sich dabei nun um Angelegenheiten handelt, die nicht dem Ge-

biete der äußern, zufälligen Wirklichkeit angehören, ſondern die in der Welt des Geiſtes wohnen, ſo iſt hier das Wort Partei im höchſten Sinne des Worts zu nehmen. Da ſtreitet man ſich nicht wie vor Gericht um Geldſummen, um Grundſtücke und dergleichen, die nur entweder der Eine, oder der Andere beſitzen kann — ſondern, wenn hier, in der Welt des Geiſtes, von Parteien die Rede iſt, ſo haben Alle einen gemeinſchaftlichen Zielpunkt, und dieſer iſt die Wahrheit; nur auf verſchiedenen Wegen ſtreben Alle dem gemeinſchaftlichen Ziele entgegen.

Hier umſchlingt alſo die Parteien mitten in ihren Entgegenſetzungen ein unſichtbares Band — die Achtung vor der Wahrheit, die alle finden wollen. —

Und dieſes, daß Alle, die es ernſt meinen mit einer Sache, welcher Partei auch der Einzelne angehöre, dieſes, daß ſie doch nur in ernſten Sachen die Wahrheit als den gemeinſchaftlichen Zielpunkt finden wollen, dieſes iſt es, was mir den Muth gegeben, ohne Rückſicht auf Parteien dasjenige auszuſprechen, was ich, Goethe betreffend, für das Wahre halte.

Es ſoll nun der Vorwurf dieſer Vorleſung ſein, an Goethe's größtem Werke jenen Mangel eines letzten idealen Zuſammenhanges und Zuſammenſchluſſes nachzuweiſen. Goethes größtes Werk aber iſt ſein Fauſt. Kein Werk der deutſchen Literatur erfreut ſich einer allgemeinern Bekanntſchaft als der goetheſche Fauſt. Wie ſeine hohen Sentenzen im Gedächtniſſe der Gebildeten, ſo ſind ſeine kräftigen Kernſprüche im Munde des Volkes, und ſeine Wahrheit hat der Heineſche Spaß: „Ich wäre kein Deutſcher, wenn ich bei Erwähnung des Fauſt nicht einige erklärende Gedanken darüber ausſprüche; denn vom größten Denker bis zum kleinſten Markör, vom Philoſophen bis herab zum

Doctor der Philoſophie übt alles ſeinen Scharfſinn an dieſem Werke.“

Dieſer Spaß hat ſeine Wahrheit. Der Bildungszuſtand der Zeit verlangt, daß man den Fauſt, wenn nicht verſtanden, doch mindeſtens geleſen habe. Keiner wird auf die Frage: Haben Sie den Fauſt geleſen? — ein Nein antworten.

Wir wollen uns hier gleich mit einem Worte und deſſen Bedeutung bekannt machen, das der einſt ſo ſchlagfertige und ſchlachtluſtige Müllner zuerſt ausgeſprochen. Jene Leſer nämlich, deren Hirn ſchon vorweg von Goethe ſo geſchwängert iſt, daß ihnen kein Anderer beikommen kann, er ſei wer er wolle, ſelbſt Shakſpeare nicht, der doch wie die allgemeine Luft geſund und alldurchdringend iſt, — dieſe Menſchenklaſſe, denen über jeden guten und über jeden ſchlechten Vers des Dichters, wie der Dichter ſpricht, ganz kannibaliſch wohl iſt als wie fünfhundert Säuen; dieſe ganz in den goetheſchen Geiſt eingetauchten Menſchen, an denen nicht einmal eine Achillesferſe empfindlich iſt für anderweitige Einwirkungen — dieſe Leſer nannte Müllner Goethokorare, jene Krähenflucht, die ſtets Goethe und immer Goethe krächzt.

Daß dieſe Bezeichnung treffend ſei, bewies eine verfängliche Geſchichte, die ſich in den 20er Jahren dieſes Jahrhunderts ereignete. Eine gewiſſe literariſche Geſellſchaft hatte Goethes Geburtstag, den 28. Auguſt, über die Maaßen feierlich begangen. Der Dichter, zu ſeinem Glück nicht anweſend, war wie ein Gott gefeiert worden. Der Ruf dieſes Feſtes erſcholl durch ganz Deutſchland. Nach kurzer Zeit erhielt die Geſellſchaft ein Gedicht, angeblich von Goethe, das ſogleich in öffentlichen Blättern zu leſen war und buchſtäblich alſo lautete:

Goethe's vielfacher Dank für die Feier seines Geburtstages in Berlin.

Meinen vielfach hoch Bedingten,
Tiefbegabten,
Langbedachten,
Hebe vor und Liebe nach,
Daß das Mahl, das sie vollbrachten,
Mit den Bechern, ausgelagten —
Stets und ewig habe Dank!

Gebe vielfach steter Wechsel
Große Lust, sanft süßes Leiden,
Theure Freunde, Geistgenossen,
Schroffen Zöglern, unverdrossen,
Selbst sich und den Schein der Zeit —
Größern Dank zur Ewigkeit!

Dies der vielfach breitgewährten
Thrän'erweichten Dankes Kräftung.
Ich, dem viel oft mehrsam Bilder
Heißer Zukunft zu erscheinen —
Süßer Lust dabei zu weinen —
Meinen Dank Euch, ewig Euch!

Der bedenklich versteckte Sinn dieser Verse, fand eine Menge begeisterter Ausleger. Das Gedicht mußte schön sein, weil es von Goethe kam. Man war über die Vortrefflichkeit desselben schon einig, als mit einem Male Goethe selber die Autorschaft ablehnte und für ihn ein Schalk als Dichter hervor trat. Man lachte natürlich über die Goethokoraxe, die auf einen falschen Käse gerathen waren, und wer irgend in diese saubere Geschichte verwickelt war, suchte sich baldmöglichst aus der Schlinge zu ziehen.

Die Gesellschaft der Goethokoraxe aber ist bis auf den heutigen Tag noch nicht ausgestorben. Oft wird die Luft von diesem Geflügel so verdunkelt, daß man den Adlerflug Schillers zur

Sonne nicht ſehen ſoll. Man hat nicht angeſtanden, mit Hintanſetzung Schillers, Goethen erſt den König der Literatur zu nennen. Danach läßt ihn Platen zum deutſchen Kaiſer avanciren. Später proklamirt ihn Aug. Wilh. v. Schlegel zum Gott. Carové glaubte, die im Oriente begonnene Poeſie ſei in Goethe's weſtöſtlichem Divan nach Vollendung ihres großen Kreislaufs durch die Völker zu ihrem Urſprunge zurückgekehrt und nunmehr beſchloſſen und gänzlich erſchöpft.

Bis zu einer ſolchen Götzendienerei hat man es getrieben. Entweiht aber iſt dadurch des Geiſtes Tempel, deſſen Kuppel ſich ſo weit in das Blau verliert, daß keines Auges Kraft die letzte Spitze erreicht. Im Geiſterreich iſt nichts erſchöpft und abgeſchloſſen; in ewiger Fortbewegung ſind die unſichtbaren Räder und treiben zu einem Ziele, das an einzelnen Punkten nur ſcheinbar da liegt. Der einzelne Menſch mit ſeinem einſeitigen Pathos gleicht in dieſem allgemeinen Entwickelungsgange nur zu ſehr jenem Eſel, der nach dem vorgehaltenen Diſtelbündel als dem ſtets nah geglaubten Ziele läuft.

Den Fauſt nun unter den Goetheſchen Gedichten vor allen hat eine bedenkliche Vergötterung getroffen. Man hat das Werk die weltliche Bibel genannt, wie man die Homerſchen Geſänge die Bibel der Griechen nannte. Seit Goethe's Tode und ſeit dem Erſcheinen des zweiten Theiles ſeines Gedichts iſt der Markt der Literatur mit ſo vielen Büchern über den Fauſt überſchwemmt worden, daß man ſchon von einer Fauſt-Literatur ſpricht. Auf allen Univerſitäten werden faſt jährlich Vorleſungen über den Fauſt gehalten.

Kein Dichter des Alterthums hat ſo viele Bewunderer und Ausleger gefunden. Man ſtreitet über die Bedeutung der einzelnen

Verſe, wie der einzelnen Wörter, und die Erklärer haben und verlangen eine Weisheit, die den Muth auch des Kühnſten herausfordert. Die harten Nüſſe, die hier Goethe vorlegt, haben ſchon Manchen zum hölzernen Nußknacker gemacht. Einer der Goethokoxane, genannt Dehls, behauptet geradezu:

„Es giebt Stellen im Fauſt, und gewiß im erſten Theile nicht minder als im zweiten, die auch dem durchdringendſten Scharfblicke ſich entziehen, Stellen, über welche die Hülle des Geheimniſſes von dem Dichter mit Abſicht ſo feſt gezogen wurde, daß man Oedipus ſein müßte, um ihren vollen Sinn zur Klarheit zu bringen.“ —

Dieſer unleidlichen Geheimnißkrämerei hat Goethe ſelbſt Thor und Riegel geöffnet. Er ſchreibt an Zelter (Briefwechſel V, 77.):

„Wenn dies Ding (der Fauſt) nicht, fortgeſetzt, auf einen übermüthigen Zuſtand hindeutet, wenn es den Leſer nicht auch nöthigt, ſich über ſich ſelbſt hinauszumuthen, ſo iſt es nichts werth. Bis jetzt, denke ich, hat ein guter Kopf und Sinn zu thun, wenn er ſich will zum Herrn machen von allem dem, was dahinein geheimniſſet iſt.“

Geheimnißkrämerei alſo war Goethes Hauptaugenmerk? Er hatte die ſchlecht verhohlene Abſicht, uns in kleinen Spielereien zu täuſchen? Man ſagt, das ſei ja eben das Weſen der Kunſt, das auf Täuſchung beruhe. Wohl beruht die Kunſt auf Täuſchung, denn das Schöne hat ja ſein Leben im Scheine. — Was aber ſcheint hier? Welches iſt jene Täuſchung, die das Weſen der Kunſt iſt? Es iſt jene Täuſchung, die das Jenſeits in das Diesſeits hineinſtrahlt, jene Täuſchung, die das Ewige hindurchſcheinen macht durch den Leib der Erde, daß wir hinweggetragen

werden über dieſe kalte Wirklichkeit, daß wir den Schmerz der Erde nicht fühlen, weil jene Wunde, die uns das All in zwei Hälften ſcheidet, in Unendliches und in Endliches geheilt iſt, oder vielmehr geheilt erſcheint, ſo daß wir uns in dem Reiche der ewigen Harmonie fühlen. Auf einer ſolchen Täuſchung beruht das Weſen der Kunſt, nicht auf Taſchenſpielereien! Der Dichter iſt kein Gaukler; der Dichter iſt Prophet! — Gott bewahre jeden Dichter vor Geheimniſſen. Die Kunſt iſt das Nackendſte, was es giebt. Eine aus dem Schaume des Meeres vor aller Welt herausgehobene Aphrodite, den ganzen ſchönen Leib bloß geſtellt der Betrachtung, und bewußtlos ihres Sieges. Wer die Kunſt zu einem Zigeunerweibe macht, entadelt ſie.

Wahr iſt, Goethe hat ſein ewiges Gedicht nicht ſelten als die Schaale benutzt, unſaubern Inhalt zu beherbergen. Unſauberer Inhalt aber iſt Alles, was nicht in der tiefſten organiſchen Beziehung zu dem Kunſtwerke und deſſen Idee ſelber ſteht. Da treffen wir auf Tages- und Orts-Intereſſen, die Goethe's allernächſte Umgebung angehen; deren Kenntniß aber von einem heutigen Leſer kaum erwartet werden kann. Wer hat je von Mieding, dem Theater-Maſchienenmeiſter in Weimar, gehört, er ſei denn ein Verwandter? Wem iſt zuzumuthen, daß er errathe, unter dem General ſei Lafayette und Dümouriez zu verſtehen, unter dem Miniſter die Legitimiſten von 1789, unter dem Parvenü die Revolutionsmänner und unter dem Kranich Lavater. Wer denkt, wenn von einer Fichte ſchlichtweg die Rede iſt, ſogleich an den Philoſophen Fichte — ja wer faßt den Begriff der Literaturgeſchichte ſo weit, daß er wüßte, der Buchhändler Fr. Nicolai ſei ein Hämorrhoidarius geweſen, habe dieſerhalb auf dem Humboldtſchen Gute Tegel bei Berlin Geſpenſter geſehen und ſich zur

Abhilfe des Uebels ein Dutzend Blutegel an den Hintern geſetzt, woher der Proktophantasmiſt (der Steißgeſpenſterſeher) in der Walpurgisnacht? —

Wahrlich, wo das der Fall iſt, wo ganze Stellen eines Kunſtwerks erſt dann verſtändlich ſind, wenn wir die äußeren Lebensbeziehungen von deſſen Urheber kennen — da iſt nicht die Freiſtätte der Kunſt. Sternen gleich, ſtehen ſie da die Kunſtwerke; wir bedürfen nicht der Leiter, um aus den äußeren Lebensverhältniſſen ihrer Schöpfer in ſie hineinzuſteigen. Was wiſſen wir von Shakſpeare's Leben mehr, als daß er in fremdem Reviere fremde Böcke ſchoß, daß er vor dem Globus-Theater in Southwark den Großen die Pferde hütete und den Geiſt im Hamlet leiblich ſpielte? Wahrhaftig, es trägt uns die Freiheit des Gedankens in ſeinen Schöpfungen Mittelpunkt und Kern! —

Weiße, einer der neueſten und gewichtigſten Fauſterklärer, hat das ganze Gedicht aus der eigenen Entwickelung des Dichters herauskonſtruirt. Roſenkranz nennt dies einen tiefen Gedanken. Es iſt aber dieſes Urtheil mit Entſchiedenheit zurückzuweiſen. Ein Kunſtwerk darf nur aus ſeiner innerſten Freiheit heraus begriffen werden.

Ehe es verſucht wird, dieſer Forderung zu entſprechen, ſei Einiges über die Fauſtſage vorangeſchickt.

Fauſt iſt nicht eine ſelbſtſtändige Erfindung des Goetheſchen Geiſtes, ſondern eine Sage, auf deutſchem Boden entſproſſen, das Reſultat einer volksthümlichen, ja einer welthiſtoriſchen Richtung. Nicht ein Einzelner hat ſie geſchaffen, ſondern die Maſſe des deutſchen Volkes hat ſie gemacht. So nur hat es geſchehen können, daß in ihr der Grundton des deutſchen Charakters wiederklingt. Fauſt iſt als Repräſentant einer ſolchen allgemeinen Volksrichtung eine allegoriſche Figur.

Goethe hat nun aus der in der Färbung äußerſter Sinnlichkeit ſich verlierenden Fabel das Mark herausgezogen; die tiefſinnige Anſchauung, die das Volk in die Sage niederlegte, hat er wie einen Schatz gehoben. — Der Fauſt des Gedichtes iſt kein Gaukler, kein Schwarzkünſtler, kein fahrender Schüler, wie in dem Volksbuche; er ergiebt ſich dem Teufel nicht, um ein luſtig Leben zu führen und nach 24 Jahren des Genuſſes zur Hölle zu fahren — nein, der Fauſt Goethes iſt aus dieſer ſinnlichen Färbung der Sage heraus auf jenen Standpunkt gehoben, auf dem wir die höchſten Volkscharaktere, die Vertreter der Nationalität, die erhabenen und warnenden Beiſpiele des höchſten Strebens auf der Sproſſenleiter dieſer Endlichkeit erblicken.

Es ſoll durchaus nicht geſagt ſein, daß die Volksfabel gar nichts von dieſer höheren Anſchauung der Faustnatur enthalte. Die Volksfabel iſt ſo zu ſagen die buntgefärbte Schaale, in der der eigentliche Kern verborgen liegt. Goethe zerſchlug die Schaale und zeigte uns den Kern, der als ſolcher freilich nicht ſein Eigenthum iſt, denn er lag eben in der Schaale, den er aber nach ſeinem Genius, der einer entwickelteren Weltgeſtaltung angehörte, höher auffaßte, als ihn das Volk urſprünglich gebildet.

Gewaltige Naturen, wie Tantalus, Ixion, Siſyphus, Prometheus, unter den Neueren namentlich Don Juan, Hamlet und unſer Fauſt ſind alle Repräſentanten jener Richtung, die ihren Weg aus den Schranken des Endlichen nimmt, weil die dem Geiſte innewohnende göttliche Kraft, die nichts anderes iſt, als der von Prometheus dem Himmel entwandte Funke — weil dieſe Kraft gegen den Kerker des Körpers und ſeine endliche Schranke anpocht und dieſe zu durchbrechen droht, ſtatt in ihr die Hülle zu ſehen, in welche ſich die Seele zu ſpäterer höherer

Metamorphoſe einpuppt. Entzweiung iſt daher der Hauptcharakter ſolcher Naturen; es iſt die Entzweiung zwiſchen Leib und Seele, dieſer Bruch des Ueberſinnlichen und Sinnlichen in ihnen, der alte Erbfeind des Menſchengeſchlechtes, der ſolchen Naturen in das klarſte Bewußtſein tritt. Daher das Ankämpfen gegen beſtehende Formen, das Drängen nach der höchſten Einheit, die ſie, eben weil ſie unmöglich iſt, reizt und zum Widerſtande aufſtachelt. In den griechiſchen Sagenkreiſen des Tantalus, Ixion, Siſyphus, Prometheus finden wir dieſe tragiſche Kühnheit des Geiſtes, der gleich dem Aar zur Sonne fliegt, aber die Ikarusflügel ſich verſengt, in dem eigenthümlichen Marmorgepräge des griechiſchen Alterthums; in den Sagen des Don Juan und des Fauſt tritt uns derſelbe geiſtige Typus in dem ſchimmernden Farbenglanze der Romantik entgegen.

Faſt alle Völker haben uns in Mythen und in Geſchichte Erzählungen hinterlaſſen, worin ſie ihre Helden ſchildern, wie ſie kämpfen um das unter ihnen am höchſten geachtete Gut, und wie ſie in ſtetem unbefriedigten Ringen mit ihrer Scheitel die Sterne berühren und den Zorn der Götter herausfordern, der ſie vernichtet. Denn je höher der Menſch hinaufſteigt in die Regionen des Unendlichen, das war die Erfahrung Aller, deſto empfindlicher wird ihn ſeine Endlichkeit zurückweiſen. Denn nicht auf den Höhen wohnt der Friede; der ſpielt in der Wiege der Thäler unter dem luſtigen Volke. Nur Einzelne ſind es, die in den Schnee der Berge ſteigen. Wohl tragen ſie die Löſung mancher Räthſel in das Thal hinunter; aber das Feuer ihres Geiſtes, während es Anderen leuchtet, verzehrt es ſie ſelber. Wehe aber, wenn ganze Völker nach dem Vorgange der Einzelnen aus ihren Thälern aufbrechen und hinaufklimmen! Das iſt die geſchichtliche Revolution! —

Solche großartige Naturen nun, wie ſie uns mehr oder weniger alle Völker überliefert haben, werden in ihrem Drange nach dem Höchſten, nach dem nicht zu Erreichenden eine Beſchränkung erfahren müſſen. Es kommt nur darauf an, was ſie erſtreben. — Das Ziel wird hie und da ein verſchiedenes ſein. Von Intereſſe iſt eine Vergleichung der antiken und der modernen Anſchauung. Bei den Griechen konnte das Ziel nicht ein ſo weites ſein, als bei uns, die wir durch den romantiſchen Hebel bis in das Ueberſinnliche ſchweifen. Dem Griechen war alles feſt und gerundet. Und wie er ſeine Götter in den Marmor bannte und in den Umkreis ſeiner Augen ſtellte, ſo ſchweifte er nicht hinaus über dieſe wohlgegründete Erde. Wir Neuern aber, wir ſehen dieſe Erde mit anderen Augen an. Wir ſagen mit Hamlet: „Es ſteht in der That ſo übel um unſere Gemüthslage, daß die Erde, dieſer treffliche Bau, uns nur ein kahles Vorgebirge ſcheint.“ In dieſen wenigen Worten liegt die ganze Welt der romantiſchen Stimmung. Dieſe Erde iſt uns nicht wie den Griechen der auf Säulen ruhende Bau, ſondern ein kahles Vorgebirge im unermeßlichen All, in dieſem Ocean des Univerſums die erſte dämmernde Spitze einer dahinter weiter und weiter ſich ausbreitenden Welt. Das Ziel alſo, das ſich ein Grieche ſetzte, mußte ein anderes ſein, als es der romantiſche Geiſt erſtrebt. Richtung auf materielle Lebenszwecke finden wir bei den Griechen; äußerſtes Hinausſchweifen in das Maaß- und Gränzenloſe des Ueberſinnlichen bei uns Neueren.

Zu dieſen letzteren gehört in der eigentlichſten Bedeutung des Wortes Fauſt. Er kann als der Hauptrepräſentant der romantiſchen Weltanſchauung genannt werden, in dem Gedichte ſind alle Hebel derſelben in Bewegung geſetzt. Was aber gerade ihn ſo vor allen auszeichnet, iſt dieſes, daß er das Weſen des Roman-

tiſchen in ſeinen zwei Hauptſtadien, der vorproteſtantiſchen und der nachproteſtantiſchen Zeit in ſich begreift. Er ſteht an der Scheide dieſes großen welthiſtoriſchen Einſchnitts.

Wenn wir uns nun dem Kunſtwerke ſelbſt nähern, wenn wir es unternehmen, in das Beſondere und Einzelne uns zu vertiefen, ſo tritt es als die unabweisliche Forderung an die neuere Kunſtkritik hervor, damit wir nicht willkührlich das Beſondere und Einzelne erfaſſen, daß wir zunächſt den organiſchen Einheitspunkt des vorliegenden Kunſtwerkes aufſuchen, d. i. den ſelbſtſtändigen, an und für ſich wahren, ſittlich nothwendigen Gedanken, die Idee, durch welche das Einzelne als ein Ganzes zuſammen gehalten und beſeelt wird. Die Idee des Fauſtgedichtes aber iſt die Idee der Freiheit.

Schon der hiſtoriſche Fauſt, das Volksbuch, hat die Idee der Freiheit als letzte Grundlage in ſich. Unter den Geburtswehen der Reformation entſtand die Sage. Europa zitterte, als Deutſchland, Europens Herz, für die Freiheit zu ſchlagen begann, und in neuer, kräftiger Weiſe fing das Blut in allen Staatskörpern zu circuliren an. Gedankenfreiheit! war das Loſungswort jener großen Zeit, die Idee, für deren endlich unangefochtene Entfaltung ſo viel Blut floß. Dieſe große Zeit aber, in der die Weltanſchauung des unfreien Mittelalters durchbrochen wurde, das innere belebende Princip dieſer wie jeder großen Zeit ſpiegelt ſich nach allen Richtungen hin in allen Erſcheinungen der Zeit; und iſt es die Kunſt, die, ihrem Weſen nach Erſcheinungswelt, hier in ihr großes Recht eintritt und ihre Werke durch jenen univerſellen Zuſammenhang zu welthiſtoriſchen Momenten ſtempelt. Zu dieſen gehört auch das Volksbuch Fauſt, das bei aller Ueberſchwänglichkeit des Sinnlichen und derb Volksthümlichen den

Kerngehalt ſeiner Zeit in ſich trägt. Gedankenfreiheit — dieſer Inhalt, die Blüthe des reformatoriſchen Bewußtſeins, muß ſich Jedem, der das Volksbuch mit Aufmerkſamkeit lieſt, mit Nothwendigkeit ergeben. Das Verdienſt der Sage darf hier nicht zu gering angeſchlagen werden. Die Grundidee iſt auch in der Goetheſchen Bearbeitung die des Volksbuchs geblieben.

Faſt gleichzeitig mit den erſten Ausgaben des Fauſtbuches erſchien das komiſche Gegenbild deſſelben in Cervantes Don Quixote. Auch hier der Kampf der entweichenden Nacht des Mittelalters mit der Morgenröthe einer neueren Zeit. In der That iſt die Ironie und Satire auf das Unweſen der Ritterromane untergeordnet. Hamlet, der finſtere Bruder jener Zwei, kämpft mit ſeines Vaters Geiſt wie mit dem Geſpenſt des Mittelalters und ſteht in dem entſchiedenſten Verwandtſchaftsverhältniſſe zu unſerm Fauſt. Auch in ſeinem Geiſte ſtellt ſich der Zweikampf jener beiden Weltbewußtſein dar, an deren Zuſammenſtoß er zu Grunde geht. Hier dieſelbe Skepſis, dieſelbe Macht des Abſtrakten, wie bei Fauſt.

Das ganze Fauſtgedicht nun, der erſte und der zweite Theil deſſelben, iſt auf die Idee der Freiheit gebaut worden. Alle Momente dieſer Idee, ihr ganzer Gedankenzug, von der Willkühr an durch alle Vermittelungen und Uebergänge bis zu dem höchſten poſitiven Ausdrucke derſelben, — Alles dies ſtrömt in mächtigen Zügen durch unſer Kunſtwerk und zwar, wie wir ſehen werden, in anderer Weiſe, als überhaupt von jedem Kunſtwerke zu ſagen iſt, daß es der Idee der Freiheit diene. Wenn der erſte Theil ſich vorzugsweiſe in der Richtung der abſtrakten Freiheit, der Willkühr bewegt, und dieſen die ganze prometheiſche Jünglingskraft des Dichters ſchuf, ſo iſt es die Richtung des zweiten Theiles, zur

poſitiven Freiheit fortzugehen und den Helden in ihr zur Verſöhnung mit ſich und dem Göttlichen kommen zu laſſen, d. h. ihn der Macht der Hölle zu entreißen. Hier iſt nun die Konception eine großartige, aus der Idee des Ganzen reſultirende; aber es iſt bei der philoſophiſchen Konception geblieben. Der Greis hat dieſelbe nicht, wie es der Jüngling würde vermocht haben, künſtleriſch verarbeiten können. Wir bewegen uns hier faſt nur auf dem Standpunkte des Begriffs, nicht der Idee.

Gehen wir nunmehr zu der Betrachtung des Beſonderen und Einzelnen über als der erſcheinenden Form der aufgeſtellten Grundidee.

Die „Zueignung" und das „Vorſpiel auf dem Theater" laſſen wir, da beide nicht in organiſchem Fluſſe zur Idee des Kunſtwerks ſtehen, als ganz unweſentlich zur Seite liegen. Der Prolog im Himmel dagegen nimmt zuerſt unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Ganz unzweifelhaft erſt nach der Dichtung der erſten Monologe entſtanden, hat dieſes (eigentliche) Vorſpiel einen weſentlichen Einfluß auf den Organismus des ganzen Werkes gehabt, vorzugsweiſe aber dahin gewirkt, daß der Dichter den tragiſchen Ausgang der Sage verließ, indem er ſeinen Helden nicht der Buße unterwirft, ſondern ihn im ſchönſten Verweilen beſeligenden Augenblicks in den ſich öffnenden verklärenden Himmel rettet.

Hier nun treffen wir ſogleich, wie dies ſchon in einer früheren Vorleſung angedeutet, auf die Einſeitigkeit der poetiſchen Weltanſchauung Goethe's, die das Göttliche nicht in der Erſcheinung, ſondern außerhalb derſelben in abſtrakter Allgemeinheit erfaßt, woraus ſich ſogleich der zweite Uebelſtand ergiebt, daß uns der Dichter, dem Weſen der Kunſt durchaus widerſprechend, erſt

in eine Welt führt, in der er den darzuſtellenden Gedanken gewiſſermaßen vorausnimmt, daß er den Leſer über den Ausgang nicht zweifelhaft läßt.

Der Eingang des bibliſchen Buches Hiob, der dem Fauſtprologe zur Grundlage gedient, iſt durch jüdiſche transcendentale Anſchauung des Göttlichen bedingt. Dieſe Stufe hatte der chriſtliche Dichter, d. h. der Dichter, der ſeine Anſchauung in der Atmoſphäre des Chriſtenthums erweitert, zu überflügeln. Goethe hat dies nicht gethan. Betrachten wir dieſer Anſchauung des Göttlichen gegenüber, Goethes Anſchauung der menſchlichen Subjektivität, ſo treffen wir hier auf einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen der Goetheſchen Auffaſſung und derjenigen Stellung des Subjekts, die wir auf den Stufen jener vorchriſtlichen Anſchauung finden.

Iſt es hier das Verhältniß der Knechtſchaft zu einer eiſernen, abſtrakten Naturnothwendigkeit, das ſich jeden Augenblick fühlbar macht, ſo waltet dagegen bei Goethe und im Fauſt vorzugsweiſe die ſchrankenloſe Freiheit der Subjektivität, deren Welt von abſoluten Mächten kaum geſtört wird, da dieſe ſich gleich Fixſternen in beruhigender Ferne halten. Hier ſind es nun offenbar zwei verſchiedene Weltanſchauungen, die unſer Dichter zu vereinigen ſtrebte. Goethe's Anſchauung des Göttlichen wurzelt in vorchriſtlichem Boden, ſeine Auffaſſung der Subjektivität in chriſtlichem Bewußtſein. Dieſen Konflikt, von dem auch Schiller berührt wurde, hat die Macht der Reflexion in beiden Dichtern hervorgerufen; die Stimme des künſtleriſchen Genius hat ſie hier nicht geleitet. Iſt es bei Goethe der Fauſt, ſo iſt es bei Schiller der Wallenſtein, der an dieſem Bruche zweier Weltanſchauungen leidet. Zwar kommt die nothwendige Diſſonanz des Tragiſchen bei

Goethe zu ihrem Rechte, aber ſie iſt nicht in der höheren Einheit zur Harmonie verklärt. Daher ſiegt die Idee bei ihm und bei Schiller im Wallenſtein nicht ſo ſchlußkräftig, ſo ächt künſtleriſch, wie bei dem großen engliſchen Dichter. Es bleibt nichts als Reſignation, der der antiken Helden ähnlich, jene Nacht der Endlichkeit, die der Sieg des unerbittlichen Fatums iſt. Jene Morgenröthe der Idee, die die Chriſtenſonne vor ſich her wirft, beleuchtet dieſe Trümmer nicht.

Den Fauſtprolog nun betreffend, ſo erkennt man auf den erſten Blick philoſophiſche Probleme.

Es werden uns hier in allegoriſcher Weiſe jene drei Mächte vorgeführt, welche das Weſen, den Begriff des Univerſums ausmachen. Zunächſt iſt es der von den Erzengeln geprieſene Herr, der uns als der ſich ſelber Gleiche, Selige, Unwandelbare erſcheint. Dies iſt die eine Sphäre des Univerſums, das Göttliche in ſeiner reinen Idealität. Dieſer tritt in Mephiſtopheles der Gegenpol entgegen, die andere Seite des Univerſums, die Welt des Wechſels, das Endliche in ſeiner reinen Realität. Was aber iſt es, das dieſe beiden Pole des Univerſums in ſich zur Einheit vermittelt darſtellt? Dies iſt die Sphäre der Menſchheit. Der Menſch iſt von Seiten ſeines Geiſtes unendliches, unſterbliches Ich, vom Urquell des Göttlichen aus- und in ihn einſtrömend; von Seiten der Natur aber ein dem Wechſel unterworfenes, zeitlich vergehendes, an den ganzen Proceß der Endlichkeit dahin gegebenes Einzelſein. In dieſer Begriffsbeſtimmung iſt Fauſt im Prologe als der Vertreter der Menſchheit zu betrachten, er iſt hier der Menſch als ſolcher ſeinem Weſen nach, der eben jene beiden Mächte des Univerſums in ſich vereinigt. In dieſer Beziehung hat man Recht, in dem Goetheſchen Fauſt den Repräſentanten der Menſchheit zu

betrachten. Die eine Macht, der Herr, erkennt in ihm die ewige Grundlage ihres Weſens, die andere Macht, Mephiſtopheles, die Seite des Sinnlichen, als die Bedingung dieſer irdiſchen Exiſtenz.

In welchem Verhältniſſe aber fragt es ſich, ſtehen die beiden Pole des Univerſums, Geiſt und Natur. Der Ewige iſt eben der lebendige Ewige dadurch, daß er auch mitten im Wechſel ſich gleich bleibt, daß er mitten in der Welt des Sinnlichen die Weſenheit deſſelben ausmacht, daß er nicht abſtrakt für ſich iſt, ſondern auch in einem Andern iſt, und der ewige Urquell dieſes Andern iſt. Mephiſtopheles hat im Verlaufe der Tragödie oft Gelegenheit, als wahrhaft gelehnter Teufel, wie ihn ſchon die Sage nennt, dieſe Wahrheit zu bekräftigen, und ſein Weſen, indem er ſich mitten im Bewußtſein dieſer Wahrheit dennoch auflehnt, als das eigentliche Böſe zu bezeichnen. Er nennt ſich den Geiſt der Verneinung mit dem beſtimmteſten Bewußtſein der durchgreifenden Macht des Ewigen. Seine Arbeit geht auf Vernichtung aus; aber auch hier hat er das Bewußtſein der Vergeblichkeit dieſer Arbeit im Hintergrunde. Er hat das beſtimmteſte Bewußtſein, daß das Beſtehende der Welt das Gute ſei, daß er wider Willen doch nur das Gute ſchaffen müſſe.

„Ich bin ein Theil von jener Kraft,
Die ſtets das Böſe will"

Dieſes Wollen iſt die abſtrakte Bethätigung der Freiheit — Mephiſtopheles iſt hier der perſonificirte Begriff des Böſen im Menſchen. — Aber gleich ſetzt er hinzu

„Und ſtets das Gute ſchafft."

Wider ſeinen Willen muß er einer höheren Macht, der er nur Mittel zum Zwecke iſt, weichen und dienen, und dennoch will er ſich nach ſeiner Freiheit für ſich ſetzen, dennoch mit dem Bewußt-

ſein, für ſich nichts erringen zu können, geht er auf Vernichtung aus und ſetzt

„Der ewig regen,
Der heilſam ſchaffenden Gewalt
Die kalte Teufelsfauſt entgegen,
Die ſich vergebens tückiſch ballt.“

Daß aber die Willkühr, als die abſtrakte Bethätigung der Freiheit des Willens, hier das Böſe in Mephiſtopheles, ihr Recht habe, daß auf dem Felde der geſchichtlichen Entwickelung der Idee dieſes Negative den Durchbruch des Poſitiven erleichtern könne, dieſes giebt der Herr, überhaupt Mephiſtopheles duldend in ſeiner Nähe, mit den Worten zu

Der Menſchen Thätigkeit kann allzuleicht erſchlaffen,
Er liebt ſich bald die unbedingte Ruh;
Drum geb ich gern ihm den Geſellen zu,
Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, ſchaffen.

Dieſer Teufel iſt die Macht des Böſen in der Geſchichte, das reizende und wirkende Princip, das dem Proceſſe der Ideen vorangeht und ihn beſchleunigt. Ein Blick in die Geſchichte lehrt uns, daß da, wo eine neue Kraft in ihre Räder fährt, es zunächſt die Macht des Böſen iſt, die die Zügel lenkt. Die Willkühr iſt zunächſt die Triebfeder der Bewegung. Die Idee, die ſich in der Geſchichte verkörpert, ſteht nicht ſogleich im Scheitelpunkte — ſie ſchickt erſt eine Macht voraus, aus der ſie hervortritt. Andererſeits aber beſchleunigt das Böſe den Proceß der Idee. So iſt jener dritte Richard die letzte Spitze jenes fürchterlichen Kampfes der rothen und weißen Roſe und drängt in den kurzen Zeitraum von kaum drei Jahren alle Reſultate deſſelben zuſammen. Aehnlich hat Robespierre den Proceß der franzöſiſchen Revolution nur

beſchleunigt. Das Blut freilich floß in Strömen, aber das Blut, das noch Jahre lang hätte fließen können, wurde gerettet.

Das Böſe aber in ſeiner Vereinzelung kann ſich nicht halten; weit entfernt Zweck zu ſein, iſt es vielmehr Mittel und ſchlägt in dem furchtbarſten Extrem in ſein Gegentheil um.

Dies iſt der Sinn jener Worte des Herrn:

„Zieh dieſen Geiſt von ſeinem Urquell ab“

das heißt von mir, reiß ihn aus dieſem Zuſammenhange in die Vereinzelung des Böſen fort (daß dies nach der Freiheit des Menſchen möglich iſt, giebt der Herr zu in den Worten: „Es irrt der Menſch, ſo lang er ſtrebt“) —

„Und führ' ihn, kannſt du ihn erfaſſen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und ſteh beſchämt, wenn du bekennen mußt,
Ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt.“

Dieſer dunkele Drang iſt das Böſe, dem der Menſch verfallen kann; aber mitten im Labyrinthe des Böſen kann der an ſich gute Menſch ſich nicht verlieren. Wohl kann er in ſeinem dunkeln Drange abſchweifen und ſtraucheln, aber nicht ſein beſſeres Selbſt kann er ganz verläugnen — er ſieht den rechten Weg und faßt den rothen Faden, der ihn auf die goldene Straße des ewig Wahren, Guten und Schönen bringt; die Wunde, die er ſich riß durch die Trennung von dem allgemeinen Verbande, iſt noch zu heilen, ſie wird nicht ewig bluten. Der Fluch, der auf dieſer Endlichkeit laſtet, wird noch zu Schanden, zu Schanden wird vor dem Strahle des Ewigen der Hohn der Hölle.

Dies die nothwendigen philoſophiſchen Vorausſetzungen des Fauſtprologes.

Haben wir nun bis hieher die poetiſche Weltanſchauung Goethes im Allgemeinen betrachtet und ſie im Dienſte der Wiſſenſchaft vom jetzigen Standpunkte der religiöſen, der philoſophiſchen und künſtleriſchen Anſchauung der Kritik unterwerfen müſſen, ſo treten wir nun mit Andacht in den Dom dieſes deutſchen Kunſtwerks und geben uns an die hiſtoriſche Unmittelbarkeit deſſelben hin und feiern den Genius, der dieſen Reichthum der bewundernswürdigſten Einzelheiten aufzubauen berufen war. Denn Alles, was in den Tiefen des Menſchengeiſtes vorgeht, dieſes Wiſſen mit dem nagenden Wurme des Zweifels, dieſer Glaube, von der Hoffnung angeleuchtet und geſchreckt von des Wahnes Trugbild, dieſe Liebe, in ihrem Frieden beſeligend, in ihrer Hölle zermalmend — Alles dies rauſcht in großen Strömen durch dieſes eine Kunſtwerk.

So wollen wir denn hindurchgehen durch dieſen Kampf. Kampf zeigt jede Kunſt. Mitten in dieſen Bildern des Wandelbaren machen wir, gerade durch den Gegenſatz geſpornt, das Unwandelbare und Ewige zu unſerm innerſten Eigenthume. Erſt durch den Proceß, durch die Negation hindurch gehend, treibt die Kunſt der Idee entgegen. Prüfen wir, ob die Kunſt auch in dem Kampfe, der in dieſem Kunſtwerke gekämpft wird, zu dieſem Siege kommt. Ein Kampf iſt es, der uns bevorſteht, ein Kampf der ernſteſten Art, wo es ſich um den Beſitz des Heiligſten und des Edelſten handelt. Denn Alles, was in der Bruſt des jungen Titanen Goethe wühlte, ſagt Roſenkranz ſo ſchön, alle Prometheiſche Kühnheit, die in ihm ſich bäumte, alle Skepſis, die in ihm nagte, alle Liebe, an der er blutete, alles Elend, das er geſchmeckt, alle Weltverachtung, in die er ſich gerettet, alle jene erhabenen Schauer der Natur, an denen er ſich, wenn Wiſſenſchaft und Men-

ſchenleben ihm zum Ekel geworden waren, in Waldesnacht auf Bergeshöhen, wenn unter ihm die Ströme rauſchten, und die Thurmſpitzen der Städte geiſterhaft am fernen Horizonte ſtanden, ſo innig erfriſcht hatte — Alles das ſammelte er in den einen Kampf, der in dieſem Drama gekämpft wird.

Elfte Vorleſung.

Die Kritik des Goetheſchen Fauſt (Fortſetzung). Die Idee des Werkes: die Idee der Freiheit. Die Idee der Freiheit nach drei Richtungen. Erſte Richtung: die Idee der Freiheit verwirklicht ſich in der Sphäre des abſtrakt Geiſtigen und damit als Willkühr, der Quelle des Böſen.

Nunmehr an der Schwelle des Kunſtwerkes angelangt, betrachten wir den ganzen erſten Theil des Fauſtgedichtes nach drei großen Hauptrichtungen, innerhalb deren ſich die Idee der Freiheit nach ihren Hauptſeiten künſtleriſch auseinander legt.

In der erſten Richtung verwirklicht ſich die Idee der Freiheit in der Sphäre des abſtrakt Geiſtigen, d. h. in der Sphäre desjenigen Denkens, das von ſeiner nothwendigen Form, von jeder äußern, ſinnlichen Wirklichkeit, von jeder Erfahrung, von jeder Bedingung, welche das irdiſche Daſein ſtellt, abſtrahirt. — Das tragiſche Subjekt bethätigt hier ſeine Freiheit auf negative Weiſe nach der Seite der Willkühr. Dieſes erſte Stadium ſchließt, als Fauſt mit Mephiſtopheles das Studirzimmer verläßt,

„Damit er losgebunden frei
Erfahre, was das Leben ſei.“

In der zweiten Richtung verwirklicht ſich die Idee der Freiheit in der Sphäre des abſtrakt Sinnlichen, d. h. in der Sphäre desjenigen ſinnlichen Lebens, das ſich als baar allen Zuſammen-

hanges mit dem Geiſtigen erweiſt. Hier wird das Sinnliche nur als ſolches gefaßt, zum einzig Geltenden erhoben. Der Herr dieſer Welt iſt das Böſe, ſeinem Begriffe nach Mephiſtopheles. Das Extrem der erſten Richtung ſchlägt hier in das andere Extrem um und damit bethätigt das tragiſche Subjekt auch hier, nur nach einer andern Seite, ſeine Freiheit auf negative Weiſe als Willkühr.

Dieſer zweiten Richtung gehören vornehmlich die Scenen in Auerbachs Keller, die Hexenküche und die Walpurgisnacht an.

In der dritten Richtung endlich verwirklicht ſich die Idee der Freiheit in der Sphäre der in Eins geſetzten Seiten des Geiſtigen und des Sinnlichen und damit auf konkrete Weiſe. Hier bethätigt das tragiſche Subjekt ſeine ſittliche, poſitive Freiheit.

Dieſe Richtung der organiſchen Fortentwickelung unſerer Tragödie iſt der Meiſterwurf Goethe's, die Liebe zwiſchen Fauſt und Margarethe. Dieſe dritte Richtung aber, um dieſes gleich hier zu bemerken, iſt nur als flüchtig verſchwindende vorhanden, macht nicht, wie dies doch ſein ſollte, den Abſchluß des Kunſtwerkes aus; alsbald ſchlägt auch dieſe poſitive Richtung in die äußerſte Negation nach der Seite der Willkühr um, wodurch denn die Motive zu einer weiteren Fortentwickelung des tragiſchen Konfliktes für den zweiten Theil der Tragödie gegeben ſein ſollen.

Wir betrachten zunächſt die erſte Richtung, wo ſich die Idee der Freiheit nach der Seite des abſtrakt Geiſtigen, und damit als Willkühr bethätigt.

In einem hochgewölbten, engen, gothiſchen Zimmer ſitzt Fauſt unruhig auf ſeinem Seſſel am Pulte. Ihn umgeben die Apparate der Gelehrſamkeit, Bücher, Gläſer und Büchſen und Globen, Thiergerippe und Todtenköpfe und Inſtrumente aller Art. Es iſt Nacht, und mit dem eindringenden Mondlichte miſch'

ſich der Lampe Schein. Wir vernehmen von dem einſamen Bewohner und Beſitzer dieſes ſonderbaren Haushalts Worte des tiefſten Grams, Seufzer unaufhaltſam andringender Schmerzen — aber um keiner äußeren Urſache willen leidet dieſer Mann, ſein Schmerz, ſeine Krankheit wohnt im Geiſte; in jenem Schacht, wo die Gedanken wie Silberadern hin und wiederlaufen, da geht etwas vor, da wogt es und ſtürmt es — in dieſem Bergwerke hat ſich ein ſchlagendes Wetter aufgemacht. — Der einſame Mann aber iſt kein Gaukler und Schwarzkünſtler, wie im Volksbuche, ſondern Philoſoph, ernſter Denker im höchſten Sinne — und der Adler, der an dieſem Prometheus nagt und ihn durch alle Stadien der Verzweiflung bis zum himmelſtürmenden Trotze reizt — dieſer Adler iſt der Zweifel.

Die vier Facultätswiſſenſchaften, Philoſophie, Juriſterei und Medicin und leider auch Theologie hat unſer Held durchaus ſtudirt mit heißem Bemühen, und da ſitzt er nun, der arme Thor, und ſieht, daß wir nichts wiſſen können. Aber es iſt nicht die antike Ruhe des Sokrates, zu wiſſen, daß wir nichts wiſſen, es iſt die unbefriedigte, dieſe romantiſche, alle Dämme und alle Gränzen überſchreitende Sehnſucht, das All zu erfaſſen. Den Wunderbau des Univerſums will er begreifen, die letzten Bedingungen und Urſachen von allem Höchſten erforſchen, kein Räthſel ſoll ungelöſt, keine Frage unbeantwortet bleiben; in der Weſen Tiefe will er hinunterſteigen, wie im zweiten Theile zu den Müttern:

„Ins Unbetretene
Nicht zu Betretende; den Weg an's Unerbetene
Nicht zu Erbittende.“

In dieſem Wiſſensdrange, der ſich bis zur höchſten, bis zur bedenklichſten Spitze ſteigert, bis zu jenem Punkte, wo auch die

letzte Schranke fällt, — in dieſem Wiſſensdrange bethätigt ſich die Freiheit des Subjekts auf negative Weiſe als Willkühr. Die Welt des Gedankens — welch' ein Spielraum für die Willkühr! In ihrem Umkreiſe liegt Ewigkeit. Keine Kette, und wären ihre Ringe Welten, können den Rieſen des Gedankens bändigen. Nur eine Macht iſt es, die den Gedanken bewältigen kann, und dieſe Macht iſt wiederum nur der Gedanke. In dieſen Ocean hinausgeriſſen iſt Fauſt, und ſoweit iſt er hinausgeriſſen, daß der letzte ſchwache Streifen des Feſtlandes der Wirklichkeit längſt unter den Horizont geſunken iſt, und keine Taube mehr kommen kann, die von dem letzten Berge den grünen Zweig bringt. Er iſt allein mit ſich ſelbſt, in der unermeßlichen Weite der Gedankenwelt ganz allein. Er, der endliche Geiſt, der nichts Geringeres wollte, als abſoluter Geiſt, als Gott ſein, hat ſich dadurch immer mehr und mehr von Gott entfremdet, hat ſich in die Vereinzelung hineingetrieben und ſteht damit an der Schwelle des Böſen. Schon hat er den Punkt erreicht, wo ſelbſt die Willkühr keine flüchtige Stätte, keine Gränze, keine feſte Beſtimmung mehr finden kann. So meint er zu ſteigen und treibt dem Leeren entgegen. Jene Höhe erklommen zu haben, iſt kein beneidenswerthes Loos. Was man auf dem Gipfel zu erringen hoffte, den freien Ausblick in das Panorama der vielgeſtaltigen ſinnlichen Wirklichkeit, ſchwimmt in dieſer Region in Dunſt und Nebel zu einer unterſchiedsloſen Maſſe zuſammen. Und ſo hat die Sentenz Schillers in den Chören der Braut von Meſſina nur einſeitige Berechtigung:

„Auf den Bergen iſt Freiheit!
Der Hauch der Grüfte
Steigt nicht hinauf in die reinen Lüfte.
Die Welt iſt vollkommen überall
Wo der Menſch nicht hinkommt mit ſeiner Qual!“

Es iſt der große Riß der Reflexion, der Leib und Seele als unterſchiedene feſthält, jene Wunde, die wohl Jeder hat bluten fühlen, die aber für Fauſt unabläſſig blutet. „Es giebt im Menſchenleben Augenblicke, wo er dem Weltgeiſt näher iſt als ſonſt“ — das ſind jene Augenblicke, wo die Seele den Kerker dieſer Endlichkeit zu durchbrechen vermag und ſich in jenes Reich hineinſchwingt, wo kein irdiſcher Leib ſie drückt, wo Raum und Zeit wie Schaalen auseinander fallen, und die ewige Pſyche in dem Aether ihrer Unendlichkeit ſchwimmt. Dies ſind jene Augenblicke der ſchönſten Gewähr unſerer Unſterblichkeit. Denn wenn die Seele ſchon hier auf Erden, da die Mauer des Körpers noch ſteht, die Macht hat, dieſelben zu überfliegen, wie könnte ſie dieſe Macht verlieren, wenn der Körper in Staub zerfällt und als die Aſche ſich hinbreitet, über der der junge Phönix ſchwebt? — Aber dieſe Augenblicke ſind im Menſchenleben Augenblicke nur; immer wieder mahnt uns die Erde an ihre Bedingungen. Das Leben, die endliche Wirklichkeit mit tauſend Widerſprüchen ſtürmt auf uns ein, wir ſind an den ganzen Prozeß derſelben hingegeben. Fauſt nun, einmal von jener Seligkeit umfangen, will ſich dieſelbe für immer retten, und da er dies nicht anders vermag, als auf dem Wege der Reflexion, ſo treibt er ſich damit immer tiefer in den Widerſpruch hinein, der für die Reflexion immer übrig bleiben muß.

So fällt für ihn das Univerſum, Gott und Welt, Geiſt und Natur in zwei Hälften auseinander. Ihm, der als Menſch die Mitte dieſer beiden Mächte darſtellt, fehlt der Zuſammenhang zwiſchen Diesſeits und Jenſeits. Es iſt der Dualismus der Reflexion, der ſein Inneres zerreißt. In dieſer Gedankenverbindung ſagt er von ſeinem Famulus, daß der ſich nur des einen Triebes

bewußt ſei, nämlich des Triebes der ſinnlichen Wirklichkeit; — in dieſer Gedankenverbindung ſpricht er von zwei Seelen, die in ſeiner Bruſt wohnen:

„Die eine will ſich von der andern trennen,
Die eine hält mit derber Liebesluſt
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andre hebt gewaltſam ihn vom Duſt
Zu den Gefilden hoher Ahnen.“

So mächtig alſo ſehen wir hier die Freiheit ſich bethätigen, daß ſie das tragiſche Subjekt aus einer Weſenheit herauszuwerfen vermag, die den tiefſten Kern der Idee der Menſchheit ausmacht. So iſt unſtäte, ſubjektive Willkühr die Grundſtimmung der ganzen erſten Richtung; ſie reißt den Helden immer von Gipfel zu Gipfel. An eine eigentliche That, den beſtimmten Ausdruck der Beziehung meiner zu einem Andern, iſt in dieſem abſtrakten Treiben nicht zu denken. Dieſer Umſtand, der auch in Shakſpeare's Hamlet derſelbe iſt, kann dem Kunſtwerke nicht zum Vorwurfe gereichen. Daß von einer eigentlichen dramatiſchen Verwickelung und organiſchen Ineinsarbeitung der Scenen nicht die Rede ſein kann, verſteht ſich von ſelbſt. Dieſe Unbeſtimmtheit und Unruhe, dieſes häufige Hinüberſpielen des Dramatiſchen in das lyriſche Element reſultirt aus dem Gange der Grundidee, die von dem abſtrakteſten Punkte ausgeht, reſultirt aus der dieſer Idee gemäßen Individualität des Helden. Auch hier wird aus ganz ähnlichen Gründen, wie im Hamlet:

„Der angebornen Farbe der Entſchließung
Des Gedankens Bläſſe angekränkelt,
Und Unternehmungen voll Mark und Nachdruck,
Durch dieſe Rückſicht aus der Bahn gelenkt,
Verlieren ſo der Handlung Namen.“

Da nun für die prometheiſche Qual unſeres Helden nirgend Rettung iſt, da er ſich von dem Leben abgewendet, und auch die Wiſſenſchaft ihm keine Befriedigung mehr ſchafft, ſo hat er ſich der Magie ergeben:

„Ob ihm durch Geiſtes Kraft und Mund
Nicht manch' Geheimniß würde kund,
Daß er nicht mehr, mit ſaurem Schweiß,
Zu ſagen braucht, — was er nicht weiß;
Daß er erkennet, was die Welt,
Im Innerſten zuſammenhält,
Schaut alle Wirkenskraft und Saamen,
Und thut nicht mehr in Worten kramen."

Und ſo iſt es des Aſtrologen Michael Noſtradamus, Leibarzt Karl's IX. von Frankreich, heilig Buch, das er aufſchlägt, worin er das Zeichen des Makrokosmus erblickt. Das iſt das Zeichen der großen Welt, des ihn umgebenden Univerſums, er ſelber deſſen Vermittelung und Verſinnbildlichung, der Mikrokosmus, die kleine Welt. Trunken im Anſchauen dieſes Zeichens, woran er ſieht:

„Wie Alles ſich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt,
Wie Himmelskräfte auf und niederſteigen
Und ſich die goldenen Eimer reichen —"

trunken im Anſchauen dieſes Zeichens, nennt er es alsbald, da er es nicht zu faſſen vermag, ein Schauſpiel nur und ruft im höchſten Schmerz unbefriedigten Strebens:

„Wo faß ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüſte, wo? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Bruſt ſich drängt. —"

Er ſchlägt unwillig das Buch um und erblickt das Zeichen des Erdgeiſtes. — Nun will er ſich an dieſen halten. „Du Geiſt der Erde biſt mir näher“ — ruft er. Er beſchwört ihn, — der Geiſt erſcheint und gleich in ſeiner Erſcheinung trägt er die ganze Repräſentation des ungeheuren Proceſſes, den er ausführt, dieſes Amt des Bauens und des Zerbrechens, dieſes im ganzen Umkreiſe der Endlichkeit aus der Mannigfaltigkeit in die Einheit und aus der Einheit in die Mannigfaltigkeit auf- und niederwogende Leben. Dies iſt der Geiſt, der im Bauche des Planeten hauſt und an ewig arbeitender Feuereſſe den Fortgang des Erdorganismus verwirklicht, der Werkmeiſter der Natur als ſolcher, der nur ſinnlichen Erſcheinung Fürſt, Knecht einer höheren Macht. Dies iſt der Geiſt, der mit dem Donnertritt des Erdbebens kommt, der, wenn der Herr ruft, die Berge anzündet, daß ſie rauchen, der die Waſſer bewegt, und ſie wieder ſänftigt, Gletſcher in die Thäler rückt und ſie wieder zurücknimmt. Dies iſt der Geiſt, der zwar alles einzelne ſinnliche Daſein vernichtet, dem immer und immer wieder ein Einzelnes zum Opfer fällt, der aber nicht vermag, das durch alles Lebendige hindurchziehende ewige Eine, die Gattung, die Idee, das göttliche Princip zu perturbiren. Immer und immer wieder circulirt ein junges friſches Leben zur ewigen Bethätigung und Offenbarung des göttlichen Lebens.

So ſpricht der Geiſt von ſich:

„In Lebensfluthen, in Thatenſturm
Wall ich auf und ab,
Wehe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechſelnd Weben,
Ein glühend Leben

So ſchaff ich am ſauſenden Webſtuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.“

Vor dieſem aufgereizten Archäus nun, der ſeine Wohnung im Centrum verläßt und in die Peripherie tritt, wie Schelling ſagt, vor dieſem bebt Fauſt in ſeinem ganzen Weſen zuſammen. Wie er bebt, das liegt in den Worten des Geiſtes:

„Wo biſt du Fauſt, deß Stimme mir erklang,
Der ſich an mich mit allen Kräften drang?
Biſt du es, der von meinem Hauch umwittert,
In allen Lebenstiefen zittert,
Ein furchtſam weggekrümmter Wurm?“

Hatte unſer Held als der Mikrokosmus am Makrokosmus verzweifelt, d. h. hatte er das Ganze des Univerſums nicht faſſen können, ſo hat er ſich im Erdgeiſte an einen Theil dieſes Ganzen gewendet. Weil aber der Theil ohne das Ganze nicht in ſeiner Wahrheit gefaßt werden kann, weil hier im Erdgeiſte das waltende Princip der Kreatürlichkeit, des Sinnlichen als ſolchen, ohne in ſeiner Erſcheinung von dem Göttlichen verklärt zu ſein und in ſolchem Zuſammenhange gefaßt zu werden, repräſentirt iſt, ſo ſchwindelt Fauſt natürlich jetzt auf der höchſten Spitze des Widerſpruchs. Dieſe mächtige Stelle, in der die Idee unſeres Kunſtwerks einen bedeutenden Fortſchritt nach der Seite der Negation macht, ſchließt der Geiſt bekanntlich mit den Worten:

„Du gleichſt dem Geiſt, den du begreifſt,
Nicht mir!“

Fauſt zuſammenſtürzend ruft:

„Nicht dir?
Wem denn?
Ich Ebenbild der Gottheit!
Und nicht einmal dir?“

In dieſem Augenblicke des höchſten Pathos wird Fauſt unterbrochen durch Wagner, ſeinen Famulus, ſeinen Handlanger bei phyſikaliſchen und chemiſchen Experimenten, einem Männchen, deſſen Grundtypus ſich in mancher Figur unſerer Tage erhalten hat. Er iſt ein ähnliches Seitenſtück zu ſeinem Herrn, wie Sancho Panſa zu Don Quixote und Leporello zu Don Juan — das komiſche Gegenbild des Helden! Wenn Fauſt auf der Höhe des Gedankens ſich bewegt, und die Erde wie Nebel unter ihm liegt, ſo ſteckt Wagner unten im Schlamme und ſucht Krebſe, oder, wie es im Gedichte heißt, gräbt nach Schätzen und iſt froh, wenn er Regenwürmer findet. Wagner gehört zu den Leuten, die ſich nur an das halten, was Andere gedacht und geſchrieben haben; er ſelbſt ſucht möglichſt gar nicht zu denken, möchte aber deſto mehr ſprechen; wenn er aber ſpricht, ſo kann man mit einiger Sicherheit auf eine Dummheit rechnen. Da er keinen Geiſt hat, ſo glaubt er auch an keinen Geiſt. Den Erdgeiſt würde er mi domine begrüßt und ihn vielleicht gebeten haben, ihm ein und die andere Stelle in einem ſchwierigen Klaſſiker zu erklären. Er würde ſich nicht im mindeſten vor einer ſolchen Erſcheinung entſetzt haben, da auch dies zu ſeinen ſeltenen Eigenſchaften gehört, daß er ſich über nichts mehr wundert — am wenigſten über ſich ſelber. Er iſt ſich ſelbſt ganz klar und durchſichtig. Er zweifelt durchaus an nichts und hat vielleicht ſchon den Hegelſchen Ausſpruch: „Alles, was iſt, das iſt vernünftig" divinatoriſch vorhergeſehen. Er hatte die ſchönſte Gelegenheit in guter Geſellſchaft zu zweifeln, nämlich mit ſeinem Herrn. Aber er hält an dem Ausſpruche: „Alles, was iſt, das iſt vernünftig" feſt.

Wagner entfernt ſich, ohne mit ſeinen abgeſchmackten Reflexionen unſerm Helden irgend wie Beruhigung zu ſchaffen. Welch

einen Schluß muß Fauſt auf die ganze Menſchheit nach dieſem einen Exemplare machen? Kann er dieſen trocknen Schwamm als ſeinen Bruder umfaſſen? So wird Fauſt immer mehr und mehr in die Vereinzelung hineingeriſſen. In dieſem unſeligen Treiben nun erfaßt unſern Helden der Gedanke des Selbſtmordes und er eilt zu deſſen Ausführung durch ſelbſtbereitetes Gift. Dieſe Wendung widerſpricht nicht nur nicht der angegebenen Grundidee des Ganzen, ſondern iſt recht eigentlich ein Moment derſelben, der abſtrakteſte negative Punkt.

Im Selbſtmorde iſt es der vereinzelte Wille als unmittelbar nur für ſich, der zur Handlung fortgeht. Es iſt der vereinzelte Wille, wie er ſich nur mit ſich ſelbſt beſchäftigt, wie er nur durch ſich ſelbſt ſein will — es iſt der böſe Wille. In dieſer Gedankenverbindung bewegt ſich Hamlets berühmter Monolog: „Sein oder nicht ſein" und kann derſelbe nur in dieſer Gedankenverbindung verſtanden werden. Es ſind hier die beiden Momente der Idee der Freiheit, die auf das tragiſche Subjekt in dieſem einen Punkte losſtürmen.

Es gehört unſtreitig zu den größten Schönheiten des Gedichtes, daß in dem Augenblicke, wo Fauſt die Giftſchaale an den Mund ſetzt, der Feſtgeſang des Oſtermorgens, der die Auferſtehung des Herrn ſingt, erſchallt.

Wir wiſſen, daß Fauſt den großen Riß des Univerſums, wie er nur für die Reflexion da iſt, in ſich erfährt. Gott und Welt liegen für ihn als unterſchiedene auseinander. — Das Chriſtenthum aber iſt es; das dieſen Bruch der Welt, dieſe Wunde des Menſchengeiſtes zuerſt auf unmittelbare Weiſe heilte. Das Weſen der chriſtlichen Religion iſt die Offenbarung des göttlichen Geiſtes [illegible] menſchlichen Geiſte. Ihr Princip iſt ſo die Liebe, die Ver-

ſöhnung Gottes mit dem Menſchen. Chriſtus aber die Perſönlichkeit, in der dieſe Idee der abſoluten Religion wirklich geworden innerhalb der Sphäre der Menſchheit. Der größeſte und ſchönſte Menſch der Erde, Chriſtus, iſt der wahrhaftige Mittler, der Vermittler zwiſchen Gott und Menſch. Somit iſt die chriſtliche Religion die konkreteſte Macht der Geſchichte. Sie übt dieſelbe auch hier an dem zerriſſenen, abſtrakten Fauſt. An dieſer Stelle iſt ſie der Gruß, die Botſchaft des Herrn aus dem Prologe:

„Ein guter Menſch in ſeinem dunklen Drange
Iſt ſich des rechten Weges wohl bewußt."

Und dieſe Wahrheit bethätigt ſich hier. Noch iſt Fauſt dieſer gute Menſch, der von ſich ſelbſt nicht abkommen kann, der einer ſolchen objektiven Macht nicht zu widerſtehen vermag. Die Eindrücke der Jugend kehren wieder, wo Glockenklang, wo Orgelton und Chorgeſang den Keim des Ewigen weckte, und in ernſter Sabbathſtille der Himmelsliebe Kuß auf ihn niederthaute. Im Anhören des Geſanges der chriſtlichen Gemeinde ganz in Wehmuth zerfloſſen, vergißt er ſich als dieſen Einzelnen, geht er ganz auf in den allgemeinen Geiſt, fühlt die Seligkeit, die alle fühlen und ruft trunken:

„O tönet fort ihr ſüßen Himmelslieder,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder."

Es iſt in der That nicht zu begreifen, wie ſonſt feine Kunſtrichter dieſen Eindruck des chriſtlichen Chorgeſanges auf Fauſt unnatürlich finden konnten. Dieſem Eindrucke erliegt der roheſte Menſch. Das einſame Glöcklein einer fernen Kapelle, oder das Ave Maria eines Schiffers — die flüchtigſte Erinnerung an die Religion bändigt den ſchon zum Todesſtoße erhobenen Arm des italieniſchen Räubers.

Und dieſe Sonne des ewigen Lebens ſollte nicht einen Fauſt erleuchten, ihn auf „ſeinen Urquell" zurückführen?

Einzig und allein das urſprüngliche Religionsgefühl rettet ihn. Es iſt aber wohl zu merken, nicht das allgemeine Religionsgefühl rettet ihn, ſondern recht eigentlich das Chriſtenthum, deſſen Weſen in der Verſöhnung Gottes mit dem Menſchen beſteht, das Chriſtenthum, das Gott und Welt nicht als unterſchieden, als von einander wie Pole getrennt faßt, wie dies Fauſt thut, ſondern als durch den Segen der Liebe verbundene und durch die Weihe der Liebe ſelige Mächte.

„Alſo hat Gott die Welt geliebt, daß er ſeinen eingeborenen Sohn gab, auf daß Alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, ſondern das ewige Leben haben."

Fauſt ſchon an jenem Abgrunde ſtrauchelnd, wo wir ihn verloren glauben, wird durch die Allgewalt dieſes chriſtlichen Bewußtſeins gerettet. Er durchbricht die Schranke ſeiner Vereinzelung, wodurch er dieſer Böſe iſt, und giebt ſich ganz hin an den Zuſammenſchluß der Geiſter in der Gemeinde, die in jenem Glauben ſelig iſt. Und wenn er ruft

„O tönet fort ihr ſüßen Himmelslieder,
Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder;"

ſo haben wir dieſes, „die Erde hat mich wieder," nicht ſowohl in dem Sinne zu nehmen, daß er den Selbſtmord nicht begeht, — als auch in dem Sinne, daß er, aus ſeinem abſtrakten Treiben herausgeworfen, die Erde und ihre Bedingungen wieder anerkennt, die gute alte Erde, deren Mutterſchooß unſer Grab freilich, aber auch unſere Wiege iſt. — Als er nun gar am erſten Oſtermorgen unter das luſtwandelnde glückliche Volk tritt, als ihn ſtatt der laſtenden Schwüle ſeines Studierzimmers die von dem Frühlings-

hauche gewürzte Luft umfängt, als er hier den Segen der Religion über Alle auch im Kreiſe des gewöhnlichen Lebens ausgegoſſen ſieht — da wird ſeine Wehmuth zu jener Weichheit gemildert, in der wir, wenn wir glücklichere Menſchen ſehen, als wir ſind, nicht den ſtechenden Schmerz des Neides empfinden, in der wir uns ſelbſt vergeſſen, in der über unſer dunkeles Leid der Regenbogen derſelben Sonne ſpielt, die auch dem Glücklichen leuchtet. Dieſe Stimmung gewinnen wir nicht in den Widerſprüchen des Lebens, ſie kommt uns nicht von Außen; aus jenem innern Heiligthume kommt ſie, wo unſer Ewiges wohnt, wo alle Diſſonanzen dieſer Endlichkeit in die eine Harmonie unſeres religiöſen Bewußtſeins zuſammenklingen.

In dieſer Stimmung giebt ſich Fauſt an eine Macht hin, die er außer ſich als eine allgemein giltige anerkennt. Hier haben wir nicht jene ſchrankenloſe Willkühr der erſten Monologe. Wollte Fauſt dort Gott ſein, ſo will er hier Menſch ſein. Die Willkühr ſpielt wie beim Anhören des Oſterliedes nach der Seite der poſitiven, ſittlichen Freiheit hinüber. Der Schmerz unſeres Helden iſt jetzt nicht eine durch das zweiſchneidige Schwert des Zweifels geſchlagene Wunde, ſondern ein allen gemeinſam mitgetheiltes ſüßes Weh. Er fühlt es

„Daß es Jedem eingeboren,
Daß ſein Gefühl hinauf und vorwärts dringt,
Wenn über uns im blauen Raum verloren
Ihr ſchmetternd Lied die Lerche ſingt;
Wenn über ſchroffen Fichtenhöhen
Der Adler ausgebreitet ſchwebt,
Und über Flächen, über Seen,
Der Kranich nach der Heimath ſtrebt.“

Wir haben uns wohl zu hüten, dieſe Scene vor dem Thore der

zweiten Richtung beizuzählen, wo ſich die Idee der Freiheit in der Sphäre des abſtrakt Sinnlichen verwirklicht. Hier begegnet uns freilich das ſinnlich Wirkliche in ſeiner natürlichen Derbheit, aber es iſt von einem Geiſtigen durchwohnt. Alle die hier in Gottes freier Natur ſich ergehen, Jeder in ſeiner Sphäre und Jeder auf ſeine Weiſe, Handwerksburſche, Dienſtmädchen, Schüler, Bürgermädchen, Bürger, Soldaten, Bauern und Bettler — ſie hat alle in der Kirchen ehrwürdiger Nacht der ewige Gottesfriede geweiht. Und ſie geben ſich nun geſtärkt der unmittelbaren Wirklichkeit hin; da darf ſelbſt der derbe Witz ſich hören laſſen, da können die kleinen Bezüge des gewöhnlichen Lebens alle ſich geltend machen, ohne den Adel des Geiſtes hinwegzulöſchen. So herrſcht wohl in vielen Städten die Sitte am Konfirmationstage im Park zu luſtwandeln, und ſich der Erde zu freuen, da man die Himmelsfreude im Herzen trägt. Eine ewige Wahrheit liegt in dieſem Brauch, und gewiß ſie wirkt auch da, wo man ſich ihres Inhalts nicht ganz bewußt iſt.

So iſt in unſerm Gedichte dieſe Scene vor dem Thore die ſchöne Folge jenes Auftritts, wo der Geſang des Oſtermorgens erſchallt; ſie hat wie dieſe zu der angegebenen Grundidee des Ganzen die Stellung, daß ſie den Helden noch fähig zeigt, ſich von der Willkühr zu befreien und eben darin ſeine poſitive, ſittliche Freiheit zu bethätigen, d. h. die Nacht des Böſen zu fliehen, oder mit den Worten im Prologe zu ſprechen, zu zeigen, wie ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange ſich des rechten Wegs gar wohl bewußt iſt. —

Daß nun Fauſt in dieſer Scene von ſeinem Famulus Wagner begleitet iſt, deſſen ganze Jämmerlichkeit und Hohlheit in dieſem lebenswarmen Bilde zu Tage geht — dies trägt nur dazu

bei, das Pathos unſeres Helden noch mehr ins Licht zu bringen, und deſſen ſittliche Stärke mitten in ſeiner ſittlichen Schwäche, wie dieſer Widerſpruch in jedem tragiſchen Charakter liegt, hervorzukehren. Wagner, deſſen ganze Seligkeit in der todten Büchergelehrſamkeit beſteht, dem Bücher ſein Eins und Alles ſind, aber nicht als die Grundlagen, ſein eigen Denken daran aufzuführen und in der Gemeinſchaft der Geiſter des Geiſtes Tempel weiter zu bauen, ſondern nur die Mittel, um daraus abzuſchreiben und höchſtens das zuſammenzuſtellen, was Verſchiedene über ein und denſelben Gegenſtand geſagt haben, und dieſes Ragout für eigene, ſeltene Waare auszugeben, und was noch viel mehr ſagen will, — es wirklich dafür zu halten. — Dieſer Menſch, der nichts glaubt und über nichts nachdenkt, was er nicht mit Händen greifen kann, — dieſer Menſch kann natürlich das Volksleben nicht wie Fauſt im Wiederſcheine des Ewigen faſſen.

„Er würde nicht allein ſich her verlieren,
Weil er ein Feind von allem Rohen iſt.
Das Fiedeln, Schreien, Kegelſchieben,
Iſt ihm ein gar verhaßter Klang.
Sie toben wie vom böſen Geiſt getrieben
Und nennen's Freude, nennen's Geſang."

Auch kann ein ſolcher Alltagsmenſch das edle Pathos ſeines Herrn nicht verſtehen und nicht leiden. Wenn dieſer im Streben nach dem Unendlichen ausruft:

„Betrachte wie in Abendſonneglut
Die grünumgebnen Hütten ſchimmern,
Sie rückt und weicht; der Tag iſt überlebt,
Dort eilt ſie hin und fördert neues Leben.
O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
Ihr nach und immer nach zu ſtreben" —

So hat dieſer Bücherwurm dafür nur die Antwort:

„Ich hatte ſelbſt oft grillenhafte Stunden;
Doch ſolchen Trieb hab ich noch nie empfunden.
Man ſieht ſich leicht an Wald und Feldern ſatt;
Des Vogels Fittig werd ich nie beneiden.
Wie anders tragen uns die Geiſtesfreuden
Von Buch zu Buch, von Blatt zu Blatt!
Da werden Winternächte hold und ſchön,
Ein ſelig Leben wärmet alle Glieder,
Und ach, entrollſt du gar ein würdig Pergamen,
So ſteigt der ganze Himmel zu dir nieder.“ —

Indeß iſt der Abend hereingeſunken, der Nebel fällt, das fröhliche Gewimmel des Volkes iſt verſchwunden. Nun wird der Schlaf „der zweite Gang im Gaſtmahl der Natur, das nährendſte Gericht beim Feſt des Lebens; nun wird der liebe Schlaf in rauchigen Hütten auf unbequemer Streue hingeſtreckt, von ſummenden Nachtfliegen eingewiegt,“ alle die Niedern umgaukeln und zu neuem Tage ſtärken. Nicht ſo glücklich werden unſere beiden Helden ſein, die einzig Zurückgebliebenen. Wird der Eine nicht zurückfallen in ſeine ſchrankenloſe Willkühr und eine Welt ſich erbauen? der Andere, ein Held auf ſeine Weiſe, wird er des Schlafes genießen können, bevor er nicht ein und den anderen Schnitzel an betreffende Stellen eines würdigen Pergamens gelegt? Uns überkommt wieder im Anſchauen dieſer Beiden, wenn auch bei Jedem auf verſchiedene Weiſe, das Gefühl der Vereinzelung. Es wird uns wieder unheimlich zu Muthe, und die plötzliche Erſcheinung eines ſchwarzen Hundes, der durch Saat und Stoppel ſtreift, vermehrt noch dieſe Stimmung. Der Hund, und vor allen wie hier, der ſchwarze Pudel, iſt ein geſelliges Thier. Warum zog er nicht mit dem Volke? Wagner, der, wie wir wiſſen, ſich über

nichts mehr wundert, ſieht in dem Hunde eben nur ein pudelnärriſch Thier, das ſich auf der Spur des Herrn plagt. Fauſt aber bemerkt:

— „wie er im weiten Schneckenkreiſe
Um ſie herum und immer näher jagt,
Und, irrt er nicht, ſo zieht ein Feuerſtrudel
Auf ſeinem Pfade hinterdrein.“

Mit dieſem Pudel kehrt Fauſt in ſein Studirzimmer zurück und läßt ihn hinter dem Ofen hocken. Wagner ſchleicht in ſeine Klauſe.

Noch zittert in unſerm Helden die durch die Religion empfangene Weihe des Friedens nach. Hier waltet nicht Willkühr, die ſich nur durch ſich ſelbſt beſtimmt; eine ewige Wahrheit iſt anerkannt, der ſich das Subjekt hingiebt und worin es wahrhaft ſittlich frei wird. In dem Pudel aber hat ſich das Böſe verleiblicht; der Kern des Thieres iſt Mephiſtopheles. Dieſem iſt ſolche Stimmung ſeines auserkorenen Opfers gerade die entgegengeſetzteſte. Denn ſo lange ſich Fauſt in einer allgemeinen ſittlichen Subſtanz hält und hier ſein Einzelſein an dem Altare der allgemeinen Vernünftigkeit opfert, iſt er von dem Böſen abgekehrt, kann ihm Mephiſtopheles nichts anhaben. Daher die Unruhe des Thieres, während Fauſt ſich einer Stimmung hingiebt, die ihm eben nur aus dem Borne des Ewigen fließt:

„Es reget ſich die Menſchenliebe,
Die Liebe Gottes regt ſich nun; —
Vernunft fängt wieder an zu ſprechen
Und Hoffnung wieder an zu blühen —
Man ſehnt ſich nach des Lebens Bächen —
Ach, nach des Lebens Quelle hin.“

Haben wir nun bis hierher unſern Helden in dieſem ſteten Schwanken, bald nach der Seite des Böſen, bald nach der Seite des G

ten geſehen, ſo fürchten wir auch hier nur zu ſehr mit Recht, er werde nicht lange in dieſer Stimmung verharren. Schon lauert der Verderber auf jenen Augenblick, wo das poſitive Pathos ſeines Opfers wieder nach der Seite des Negativen umſchlägt. Denn das Poſitive im Fauſtcharakter iſt in ſeiner Einſeitigkeit bis zu einer ſolchen Höhe hinaufgetrieben, daß in jedem Momente ſeine Nachtſeite, das Negative, ſich hervorkehrt. Das iſt das Loos der größten Menſchen dieſer Erde, daß ſie in ihrem ungemeſſenen Streben, ob dieſes auch auf Göttliches gerichtet iſt, einen Punkt erreichen, wo ihnen ihr eigener Wahlſpruch „nunquam retrorsum“ ſeine ganze furchtbare Ironie zeigt. Der innewohnende Dämon treibt ſie von Gipfel zu Gipfel, kein Abgrund ſchreckt ſie. Zuletzt in furchtbarer Vereinſamung wollen ſie auf der Spitze aller Endlichkeit ihre Fahne eingraben; aber ihr Stoß trifft nur Wolken, und von der Höhe herab, da kein Rückſchritt mehr möglich, taumeln die größeſten Sterblichen.

In der Wirklichkeit überliefert uns die Geſchichte Beiſpiele aller Art; in den Myſterien der Welt des Geiſtes ſpinnt ſich dieſe heilige Krankheit der Menſchheit geheimnißvoll fort und fort.

Das Poſitive in Fauſts Charakter, ſich in das Unendliche zu verſenken, ſtatt ihm die ahnungsvolle Sehnſucht zu bereiten, die das Leben verklärt, ſteigert ſich zum Himmelsſturm. Brechen ſoll die Mauer dieſer Endlichkeit, fallen jede Schranke. — Schon kommt die prometheiſche Qual wieder über ihn. Er fühlt bei dem beſten Willen Befriedigung nicht mehr aus dem Buſen quillen:

„Da ſehnt er ſich nach Offenbarung,
Die nirgends würdiger und ſchöner brennt
Als in dem neuen Teſtament.

Ihn drängt's den Grundtext aufzuſchlagen,
Mit redlichem Gefühl einmal
Das heilige Original
In ſein geliebtes Deutſch zu übertragen."

Und das Buch der Bücher ſchlägt ſich unter ſeinen Händen auseinander, der Born der ewigen Wahrheit breitet ſeinen reinen Spiegel vor den Zweifler hin. Auf einen Wurf geſetzt iſt Alles. Wir fühlen es und zittern für den, der ſchon am Abgrunde ſchwindelte. Unſer tiefſtes Innere, unſer innigſtes Mitgefühl wird rege. Denn das, was hier vorgeht, iſt ein allgemein menſchliches Schickſal. Jeder hat mehr oder minder eine verwandte Seite dazu — denn die dunkeln Stunden des Lebens bleiben Keinem ſo ganz fern. — Näher aber iſt es in dem Buche der Bücher das Johanneiſche Evangelium, das vor Fauſts Blicken ſeine hohe Botſchaft ausbreitet. Geſchrieben ſteht hier:

„Im Anfang war das Wort und das Wort war bei Gott und Gott war das Wort."

Geſchrieben ſteht: „Im Anfang war das Wort!" — Hier ſtockt Fauſt ſchon; er kann das Wort ſo hoch unmöglich ſchätzen. Und in der Ueberſetzung dieſes λόγος verliert er ſich nun, ähnlich wie er das Wort in ganz abſtrakter Weiſe faßt, in lauter Abſtraktionen, für die er todte, leere Worte ſetzt. So iſt ihm das „Wort" zuerſt der „Sinn", danach die „Kraft", zuletzt die „That". Wer aber iſt es, der den Sinn hat, wer äußert die Kraft, wer iſt der Thätige? Und wo verwirklicht ſich Sinn, That, Kraft? Fauſt ſetzt damit an die Spitze des Univerſums ein Abſtraktum, eine abſtrakte Nothwendigkeit, wodurch die Welt iſt. Damit iſt Gott hinweggeläugnet. Es giebt keinen Schöpfer, ſondern nur eine abſtrakte ſchaffende Macht. So giebt es auch keinen Mittler,

der wahrhaft das Wort iſt. In dem Logos, dem „Wort“ des Johannes, iſt Gott und Welt durch den Mittler in Eins geſetzt. Keine Macht iſt ohne die andere; das Weſen durchdringt die Erſcheinung und die Erſcheinung ſtrahlt das Weſen. Gott und Welt liegen nicht als getrennt auseinander, wie in den früheren Völkeranſchauungen — Chriſtus hat dieſe ungeheuren Gegenſätze zuſammengebunden, nicht durch die Willkühr des Gedankens, ſondern durch die Freiheit der Liebe.

So iſt alſo Fauſt, da er das geoffenbarte Wort, den Logos des Johannes, in der Weiſe verkennt, daß er die darin zur Einheit geſetzten Mächte auseinander reißt, wieder in ſein abſtraktes Treiben zurückgeworfen. Der Adler des Zweifels bereitet ihm wieder die frühere Prometheus-Qual. Jetzt ſteht er auf jener Spitze des Widerſpruchs, wo die Umkehr unmöglich iſt. Der Böſe als des Pudels Kern ſpannt ſeine Netze. Jetzt iſt das Reich ſein; die Läugnung des menſchgewordenen Gottes macht die Luft rein. Er kann nun erſcheinen als der, der er iſt. Des Pudels Leib ſchwillt auf. Schon ſieht das Thier wie ein Nilpferd aus, mit feurigen Augen, ſchrecklichem Gebiß. Dienende Geiſter ſingen auf dem Gange. Des Pudels Kern zu ergründen, ſchreitet Fauſt zur Beſchwörung. Aber von den Geiſtern, die Fauſt in dem Thiere verborgen glaubt, ſteckt keiner in dem Pudel. Er verſchwendet vergebens die Künſte des Paracelſus in Beſchwörung der Elementargeiſter, der Undenen, Sylphen, Gnomen, Salamander. Endlich treibt den Teufel die Erinnerung an den Erlöſer und Mittler aus, die ihn ſo weiblich hat ſchwitzen machen. Dies iſt die furchtbarſte Ironie gegen den Zweifler, der, fortgeriſſen in dämoniſcher Begeiſterung, das anwendet und die Macht deſſelben erfährt, was er noch eben zuvor geläugnet. Nach den Worten:

„Erwarte nicht
Das dreimal glühende Licht!
Erwarte nicht
Die ſtärkſte von meinen Künſten“ —

tritt Mephiſtopheles als fahrender Scholaſt aus dem thieriſchen Dunſtkreiſe hervor.

Das erſte Zuſammentreffen verläuft nicht in eine breite Verſtändigung, ſondern erfolgt mehr ſtoßweiſe; hier wie für alles Dämoniſche ſehr bezeichnend. Mephiſtopheles nennt ſich den Geiſt der Verneinung, den Theil von jener Kraft, der ſtets das Böſe will und ſtets das Gute ſchafft. Er wirft dieſe Brocken hin, ohne etwas ſelbſt vorzuſchlagen, oder ſich vorſchlagen zu laſſen. Das Verhältniß beider wird nicht organiſch. Es charakteriſirt dieſes Geſpräch jene Schwüle, die, wie in der Natur, ſo auch im Reich des Geiſtes, außerordentlichen Kraftäußerungen und Wendepunkten vorherzugehen pflegt. Mephiſtopheles bittet bald, ſich entfernen zu dürfen, wird indeß durch einen an der Thürſchwelle befindlichen Drudenfuß daran verhindert. Als Fauſt dieſes Hinderniß nicht beſeitigen will, Mephiſtopheles aber für gut findet, für dieſes Mal ſich zu entfernen, ſo bietet der Höllenbote ſeine Künſte an, die Zeit dem Zweifler würdig zu vertreiben. Hier gewinnt der Ausdruck eine hohe Bedeutſamkeit in der Weiſe, wie dieſe Künſte vorgeführt werden. Es beginnt ein Geſang der Geiſter, während Fauſt in ſeinem Armſtuhle das Kommende erwartet, ein Geſang, worin aus überſtrömendem Füllhorne der ganze Zauber unſerer Sprache hervorquillt, ein Geſang, worin alles Verführeriſche, alles Einſchmeichelnde, womit das Böſe den Sinn der Menſchen umgaukelt, ſich verbirgt. Auf der Bühne freilich kann dieſe Macht nicht wirken; ſie wird aber trefflich erſetzt durch Lind-

paintners Muſik, der an dieſer Stelle durch Anwendung von Violinen mit Sordinen eine Stimmung ganz ähnlich der des Geſanges hervorbringt. Die Lampe ſchwindet; nur die Sirenen tanzen im roſigen Licht. Während das Böſe auf dieſe Weiſe unſern Helden umſchauert und ſeine Sinne wiegt, durchſtört Mephiſtopheles des Zimmers Inhalt (wir ſahen dies von Seydelmann ſo); alle die Apparate der Gelehrſamkeit, die in dieſem Zwielichte geſpenſterartig wiederſcheinen, werden betaſtet und mit dem ganzen Hohn der Hölle belächelt. Nachdem Mephiſtopheles als Herr der Ratten und der Mäuſe den Drudenfuß hat zernagen laſſen, entſchlüpft er. Dieſe ganze Scene verfehlt, namentlich von der Bühne herab, ihre Wirkung nie.

Bald erſcheint Mephiſtopheles wieder; diesmal als edler Junker:

In rothem goldverbrämten Kleide,
Das Mäntelchen von ſtarrer Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Und einem langen ſpitzen Degen,

und räth nun dem Fauſt, dergleichen gleichfalls anzulegen:

Damit er losgebunden frei
Erfahre was das Leben ſei."

Mephiſtopheles weiß als edler Junker den Anſtand zu beobachten, ſein Benehmen iſt faſhionable. Durch alle Scenen der Tragödie, mit Ausnahme eines einzigen Augenblicks, wo er ſich vergißt, hält er dieſen Charakter des abgeſchliffenen Weltmannes feſt. Selbſt auf Walpurgis, wo er doch in ſeinem eigentlichen Elemente iſt, kehrt er die Beſtialität nicht hervor. Dies iſt die wohlerwogene Abſicht des Dichters. Es iſt der Kunſt freilich erlaubt, nach dem Vorbilde der Geſchichte das Grauenvolle und Entſetzliche darzu-

ſtellen, aber es darf nicht erſcheinen als baar allen Zuſammenhanges mit ſittlichen Mächten. Die ſinnliche Seite der Kunſt hat nur dadurch Berechtigung, daß ſie die nothwendige Erſcheinungsform des Weſens der Idee iſt. — Mitten in den furchtbarſten Farben des Negativen dürfen wir bei Mephiſtopheles nie vergeſſen, daß das Licht des Poſitiven die durchgreifende Macht iſt. Es darf im Mephiſtopheles nun und nimmermehr das Grauenvolle und Entſetzliche in ſeiner baaren Nacktheit dargeſtellt werden — dies iſt nur ekelerregend — ſondern in jedem Augenblicke darf nicht allein, ſondern ſoll auch die Bethätigung des Zuſammenhanges mit den univerſellen ſittlichen Mächten des Weltganzen hervorblitzen. Was den Mephiſtopheles betrifft, ſo unterſtützt uns hier auch ſeine Geſchichte. Wir dürfen nie vergeſſen, daß er ein gefallener Engel iſt. — Die angedeutete Stelle, wo Mephiſtopheles gleichſam aus der Rolle fällt — und die ganze Beſtialität der Hölle hören läßt, iſt die, wo er die Hexe, die ihn, freilich ſehr verzeihlich, in ſolchem Aufzuge verkennt, mit den Worten begrüßt:

Entzwei! Entzwei!
Da liegt der Brei!
Da liegt das Glas!
Es iſt nur Spaß,
Der Takt, du Aas
Zu deiner Melodei.

Erkennſt du mich? Gerippe, Scheuſal du!
Erkennſt du deinen Herrn und Meiſter?
Was hält mich ab, ſo ſchlag ich zu,
Zerſchmettre dich und deine Katzengeiſter,
Haſt du vor'm rothen Wamms nicht mehr Reſpekt?
Kannſt du die Hahnenfeder nicht erkennen?
Hab ich dies Angeſicht verſteckt?
Soll ich mich etwa ſelber nennen?

Nachdem nun Fauſt allem Heiligen geflucht und den Vertrag mit dem Böſen mit ſeinem Blute unterzeichnet hat, iſt er bereit, dem Höllenboten in das Leben zu folgen, noch immer überzeugt, er werde hier ſeinen Wiſſensdurſt ſtillen.

Daß Mephiſtopheles als der Geiſt der Verneinung, wie dies ſchon erwähnt worden, das beſtimmteſte Bewußtſein der durchgreifenden Macht des Sittlichen hat, daß er die Vergeblichkeit ſeiner Arbeit im Hintergrunde ſieht, daß er bekennen muß, daß das Beſtehende der Welt das Gute iſt, und daß er wider Willen nur das Gute ſchaffen müſſe — dies iſt an keiner Stelle der Tragödie ſchlagender ausgeſprochen, als in den Worten, die Mephiſtopheles dem abgehenden Fauſt, der ſich zur Fahrt bereitet, nachruft:

Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft
Des Menſchen allerhöchſte Kraft;

(er erkennt alſo das Poſitive an)

Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeiſt beſtärken,
So hab ich dich ſchon unbedingt. —
Ihm hat das Schickſal einen Geiſt gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und deſſen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überſpringt.
Den ſchlepp' ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er ſoll mir zappeln, ſtarren, kleben,
Und ſeiner Unerſättlichkeit
Soll Speiſ' und Trank von gier'gen Lippen ſchweben.
Er wird Erquickung ſich umſonſt erflehn,
Und hätt' er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn.

Damit aber iſt ausgeſprochen, daß das tragiſche Subjekt, wie bis hieher in der Richtung des einſeitig Geiſtigen, nun in der Richtung des einſeitig Sinnlichen ſich bewegen ſoll. In beiden Richtungen bethätigt ſich die Idee der Freiheit als Willkühr: Das von dem Geiſtigen entblößte Sinnliche iſt das Extrem des von dem Sinnlichen entblößten Geiſtigen.

Zwölfte Vorleſung.

Die Kritik des Goetheſchen Fauſt (Fortſetzung). Zweite Richtung der Idee der Freiheit: dieſelbe verwirklicht ſich in der Sphäre des abſtrakt Sinnlichen und damit als Willkühr, der Quelle des Böſen. — Dritte Richtung der Idee der Freiheit: Verwirklichung derſelben in der Sphäre der in Eins geſetzten Seiten des Geiſtigen und des Sinnlichen als die Liebe Fauſts zu Margarethe. Trübung dieſer Quelle der Tugend. Nachweis des verſäumten Abſchluſſes des Werkes.

Das erſte Stadium der Tragödie, wo ſich alſo die Idee der Freiheit nach der Richtung des einſeitig Geiſtigen und damit als Willkühr bethätigt, dieſes erſte Stadium ſchließt treffend mit der Schülerſcene, wo Fauſt vom Mephiſtopheles vertreten wird. Der Teufel läßt hier vor einem Dummen alle jene Gedanken ſpielen, die er dem klugen Fauſt gegenüber mehr oder weniger zurückhielt. Von jeher hat dieſe Scene eine allgemeine Beluſtigung hervorgerufen; doch hat ſie auch ihre ſehr, ſehr ernſthafte Seite. Bei näherem Einſehen vergeht Einem das Lachen. Es iſt in dieſer Scene auf divinatoriſche Weiſe, wie ſolches den wahrhaftigen Genius bezeichnet, die große Bewegung der Gegenwart in der Sphäre des Denkens, näher der Wiſſenſchaft, gezeichnet.

Die Scene zieht das Vorhergegangene noch einmal auf einen Mittelpunkt zuſammen. Der Begriff der Scene iſt der mit der Grundidee und der beſonderen Färbung derſelben im erſten Stadium zuſammengehende Gedanke, daß mein Denken, mein vereinzeltes Denken, überall den Maaßſtab gebe; das Verſenken in das allgemeine Denken ſei unmöglich. So werden die ſogenannten Facultätswiſſenſchaften, ſelbſt die Philoſophie, auf rein äußerliche, zufällige Weiſe beſtimmt und damit die Möglichkeit der wahren Freiheit des Denkens, die in der gegenſeitig lebenvollen Bewegung zwiſchen meinem Denken und dem allgemeinen Denken beſteht, hinweggenommen. Es iſt dieſe Unterweiſung des Schülers echt mephiſtopheliſch; denn wo ich nicht mehr haſte an meinem vereinzelten Denken, wo ich mich als der, wenn auch vereinzelt Denkende, dennoch aufgebe an die allgemeine Vernünftigkeit des Denkens, da kehre ich mich von dem Böſen ab. Das Mittelalter, das den Denkproceß vorzugsweiſe nur in ſubjektiver Weiſe vollzieht, iſt daher der eigentliche Boden für den Teufel; die Reformation, mit dem Principe der allgemeinen Denkvernünftigkeit an der Stirne, verſcheucht den Satan und alle Geſpenſter.

Die Logik, die Mephiſtopheles dem Schüler empfiehlt, iſt jene mechaniſche Gedankenfabrik, wo todte Formen ohne den lebendig eingeborenen Geiſt in troſtloſeſter Weiſe hin- und zurückgeworfen werden und dem vereinzelten ſubjektiven Denken jene Ausgänge verſtopft ſind, die in den Aether des allgemeinen Denkens münden. Für die formelle Geiſtesthätigkeit iſt denn auch das Einſchnüren in ſpaniſche Stiefel ein formelles Verfahren.

In ähnlicher Weiſe wird die Metaphyſik empfohlen. Hier auf dem eigentlichen Gebiete der Logik, wo das Univerſum und die höchſten Unterſchiede deſſelben aus der Tiefe des reinen Denkens

hervorgeholt werden, wo es ſich zunächſt und vor allen um der Dinge Weſen, nicht um ihren Schein handelt, hier lenkt Mephiſtopheles den Schüler gleichfalls von dem Gebiete des Objektiven ab, indem er ihm dieſes Feld als ein Durcheinander von Aeußerlichkeiten darſtellt, worin das vereinzelte ſubjektive Denken volle Nahrung findet. Die Weſenheit der Dinge iſt das, was in des Menſchen Hirn nicht paßt, oder was nicht darein geht, wofür denn ein prächtig Wort zu Dienſten ſteht.

Verachte alſo nur die wahre Vernunft, die wahre Wiſſenſchaft, halte dich nur an todte Formen, betrachte als das höchſte Princip nur das vereinzelte ſubjektive Denken — dann wirſt du mir nicht gefährlich, wenn nicht gar mein Opfer.

Was Mephiſtopheles über die Rechtsgelehrſamkeit vorbringt, ſtimmt genau mit dem Früheren. Auch hier ſpricht er nur von dem Gegebenen, Hiſtoriſchen. Die dem Böſen feindliche Faſſung der Wiſſenſchaft, der Standpunkt des Begriffs, wo die ſubjektive Vertretung des Rechts ſich vermittelt mit der objektiven Macht des rechtlichen und ſittlichen Lebens, dieſe Seite bleibt unberührt.

Faſt möchte der Schüler ſich nun entſchließen, Theologie zu ſtudiren. Was Mephiſtopheles von der Theologie ſagt, ſind ganz allgemeine Beſtimmungen, die aber auch den durch die ganze Scene hindurchgehenden Grundgedanken, ſich nur an das Aeußerliche, Vereinzelte, Willkührliche zu halten, ausdrücken.

Das gewünſchte kräftige Wörtchen von der Medicin beſteht denn endlich darin, ſich nur auf die ſinnliche, ja ſinnlichſte Wahrnehmung der Natur zu beſchränken. Von jener Faſſung der Wiſſenſchaft, die der objektiven Macht des Denkens entgegenarbeitet, die in dem Zuſammenfaſſen der Vereinzelungen des Sinnlichen ein organiſches Ganzes konſtruirt, von dieſer philo-

ſophiſchen Richtung iſt keine Rede. Der Vorſchlag geht dahin, ſich ganz in ſubjektiver Weiſe nur mit der ſchönen Lebendigkeit und Fleiſchlichkeit zu befaſſen; indem alle Theorie grau ſei gegen des Lebens grünen Baum, eine Sentenz, die in ihrer ſchlagenden Ironie ſo oft von ſeichtem Standpunkte gänzlich mißverſtanden wird.

Hat nun dieſe ganze Scene darin ihre künſtleriſche Berechtigung, daß ſie den Grundgedanken des erſten Stadiums der Tragödie, die nur innerhalb der Subjektivität erzielte und darum abſtrakte Freiheit des Gedankens, auch in anderem Verhältniſſe wiederſcheinen läßt, wie es ja denn das Weſen des Kunſtwerks iſt, den darzuſtellenden Gedanken an der ganzen Oberfläche erſcheinen zu laſſen, ſo hat dieſe Scene für uns, für die Richtungen unſerer Tage noch ein beſonderes Intereſſe. Die beiden auf dem Gebiete der Wiſſenſchaft in unſern Tagen ſich bekämpfenden Richtungen, die hiſtoriſche und ihr gegenüber die ſpekulative Richtung ſind hier ſchlagend ſignaliſirt.

Die in unſern Tagen mit Macht hervorbrechende Forderung, daß es der Gedanke, daß es das philoſophiſche Denken ſei, welches eindringen müſſe in der Dinge Kern und Mittelpunkt überall — daß da erſt der Wahrheit Brunnquell fließe, wo mein vereinzeltes Denken, auf welch' vereinzeltes Objekt es ſteure, mit der allgemeinen Denkvernünftigkeit ſich vermittele — dieſe jetzt von allen Punkten hervordrängende und nach allen Richtungen ausgehende Reflexion, die in die Adern des ringenden Bewußtſeins der Gegenwart in Mitten der größeſten praktiſchen Aufgaben des politiſchen Staatslebens, Hamlethlut flößt — dieſe Reflexion iſt es, von der Mephiſtopheles ſowohl den Fauſt als den Schüler abzubringen ſucht.

Das zweite Stadium nun der Fortentwickelung der Idee un-

ferer Tragödie iſt das ſeinem Begriffe nach dem erſten gerade entgegengeſetzte — das Extrem deſſelben. War es dort die Welt des einſeitig Geiſtigen, ſo treten wir mit dieſem zweiten Stadium in die Welt des einſeitig Sinnlichen. Hier wie dort, wird das tragiſche Subjekt ſeine Freiheit als Willkühr bethätigen; — denn der Menſch iſt auf der einen Seite nicht nur Geiſt, auf der andern Seite nicht nur Leib — beide Momente zuſammengeſchloſſen machen das Weſen der Menſchheit aus. Wer dieſe Einheit ſtört, wie dies Fauſt thut, tritt auf der einen Seite wie auf der andern in die Abſtraktion des Böſen. Darin liegt die furchtbare Ironie des Teufels, daß er den Helden vom Hochgebirge des Geiſtigen herunterholt; daß er ihn aber, ſtatt ihn in den Frieden der Thäler zu führen, in Schlamm begraben will. „Staub ſoll er freſſen", — ſagt Mephiſtopheles ſchon im Prologe und am Schluſſe des erſten Stadiums ſind die Worte:

„Den ſchlepp ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit —
Er ſoll mir zappeln, ſtarren, kleben —

ſo zu verſtehen, daß es ein Leichtes iſt, die höchſten Menſchen von ihres Geiſtes Thron herabzuſtürzen, im Rauſch des Fleiſches ihr beſſeres Bewußtſein zu ertränken, ſie ganz am Gängelbande des Sinnlichen dahinzuführen, eine Erfahrung, die uns das Leben der ausgezeichnetſten Menſchen, der gerade von Seiten des Geiſtes am meiſten Bevorzugten, nicht ſelten darbietet. Der Teufel iſt der eigentliche Henker dieſer Unglücklichen, ſein Hohn kennt keine Gränzen, wenn er ſich an dem Vergnügen letzt, zu ſehen, wie der Geiſt ſich in ſeiner Flüſſigkeit auflöſt, und nur der Bodenſatz der Endlichkeit zurückbleibt. Wie im erſten Stadium, ſo können wir auch in dieſem zweiten dem Helden unſere Theilnahme nicht ver-

ſagen; denn auch zu dieſer furchtbaren Verkehrung hat Jeder mehr oder minder eine verwandte Seite. Auch hier iſt Fauſt der allgemeine Menſch, ſeine Geſchichte die Geſchichte des Menſchengeiſtes überhaupt. —

Die Entwicklung der Grundidee im zweiten Stadium beginnt mit der Scene in Auerbachs Keller; ihr reiht ſich der Bedeutung nach die gleichfolgende der Hexenküche an, den Schluß macht die Walpurgisnacht.

Die beiden erſten Scenen ſind durch ſich ſelbſt verſtändlich und bedürfen der Erklärung nicht. Man kann das Motto für ſie aus ihnen ſelber nehmen, ſie ſind hinlänglich durch jenen Spruch charakteriſirt:

„Uns iſt ganz kannibaliſch wohl
Als wie fünfhundert Säuen.“

Wir haben hier Bilder jener Flachheit, Wildheit und Unbedeutenheit vor uns, durch deren verſchiedene Stufen Mephiſtopheles ſeinen Helden, der Vernunft und Wiſſenſchaft verachtet, führen will. Auf den erſten Blick iſt es klar, daß dieſe Scenen, die das zweite Stadium bilden, zu dem Inhalte des erſten Stadiums in direktem Gegenſatze ſtehen. Gewiß iſt hier keine andere Intention des Dichters thätig geweſen, als die, Bilder der üppigſten und frivolſten Art, die nicht ſelten in baaren Unſinn ſich verlieren, hinzuſtellen. Dies iſt ganz der künſtleriſchen Entfaltung der Grundidee gemäß.

Es iſt ſehr charakteriſtiſch, daß ſich die Göchokoraxe gerade dieſes Feldes bemächtigt haben, ihren Witz geltend zu machen. Die Seichtigkeit dieſes Standpunktes iſt freilich ſchon hie und da hervorgehoben, ſo namentlich von Viſcher in den Halleſchen Jahrbüchern und ſpäter in den „kritiſchen Gängen“; aber nicht nach-

drücklich genug und nicht oft genug kann jenes Leichengeflügel verscheucht werden.

Was hat man nicht aus jenen Scenen, die im Angesichte der Idee des Ganzen „wildes Leben" und „flache Unbedeutenheit" als ihre Grundfarbe tragen sollen, was hat man nicht aus ihnen herausgeschnoben? Man traut seinen Augen nicht: da sollen die Hexen die Masken des Unsinns sein, und das Bild, welches Faust im Spiegel erblickt — dieser Spiegel aber ist die Literatur der 80er Jahre — dieses Bild, nichts anderes als das Ideal des Schönen und zwar des natürlich Schönen, welches später in Gretchen objektivirt erscheint. Der Zaubertrank soll das Sinnbild der strebenden Begeisterung für dieses Schöne sein. Das tolle Zauberwesen, die Sudelkocherei, das alte Weib, die Thiere, welche in dem Brei herumquirlen, breits Bettelsuppen kochen, Geld begehren und die Welt für hohl halten — ferner die Kätzin, der Kessel, worin der Trank gebraut wird — die Kultur, die selbst auf den Teufel sich erstreckt, das Hexeneinmaleins, die Anspielung auf die Trinitätslehre in den Worten:

„Es war die Art zu allen Zeiten
Durch Drei und Eins und Eins und Drei
Irrthum statt Wahrheit zu verbreiten" —

alles dies soll Goethes Urtheil über die Literatur seiner Zeit und deren Helden enthalten. Späterhin in der Walpurgisnacht kommen nun wirklich Stellen vor, die ganz unzweifelhaft solche vereinzelte Beziehungen Goethes zur Literatur seiner Zeit enthalten: dies soll Mephistopheles schon in der Hexenküche dadurch andeuten, daß er der Hexe sagt:

„Und kann ich dir was zu Gefallen thun,
So darfst du mir's nur auf Walpurgis sagen."

Dieſe Worte, — man könnte hier mit Hamlet ſagen: „ſollt's 'ne Menſchenſeele denken" ſollen bedeuten, daß auf Walpurgis noch manches Schöne und Erbauliche über die Literaturverhältniſſe der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts geſagt werde. — Ja derſelbe Goethokorax, der dieſen Fund gemacht, meint, das von Mephiſtopheles für Gretchen herbeigeſchaffte Geſchmeidekäſtchen bezeichne ſymboliſch des Dichters erſte Leiſtungen (etwa Werthers Leiden). Wem dies unglaublich ſcheint, leſe nach: Leutbecher über den Fauſt von Goethe S. 283, 9te Zeile von unten. Leutbecher meint auch, unter den luſtigen Geſellen in Auerbachs Keller ſeien die Schüler der zweiten ſchleſiſchen Dichterſchule verſtanden.

Gewiß iſt es, daß wir im Angeſichte der aufgeſtellten Grundidee der Tragödie dieſer ſeichten Erklärung nicht bedürfen. Die Idee iſt im zweiten Stadium im Momente der Negation begriffen und der baare Unſinn, z. B. des Liedes von der Ratt' im Kellerneſt, des Flohliedes und das Hexeneinmaleins beleidigt ihre Majeſtät nicht. Wir haben hierin eben weiter nichts als Unſinn zu ſehen, es iſt das abſtrakt Sinnliche, deßhalb abſtrakt, weil es von allem Geiſtigen, von allem Sinn abſtrahirt. So iſt es denn auch dem Fauſt in der Hexenküche zu Muthe, als ſpräche ein Chor von hunderttauſend Narren, ihm widerſteht das tolle Zauberweſen. In dieſem Wuſt von Raſerei wird er nicht geneſen. Hatte ihm das tolle Weſen in Auerbachs Keller, wo es doch noch menſchlich zugeht, keine Befriedigung ſchaffen können, ſo werden dieſe Hexen und Thiergeſtalten noch weniger auf ihn wirken. Wirken aber ſoll dies Alles auf ihn, es ſoll ihn abziehen von ſeinem Urquell, von der Bahn des ewig Wahren, Guten und Schönen; aber noch hat ſein beſſeres Selbſt den Ausgangspunkt in die Perſpektive des

Göttlichen nicht verloren, noch iſt er ſich, wie ein guter Menſch in ſeinem dunkeln Drange, des rechten Weges wohl bewußt.

Mephiſtopheles muß ſtärkere Mächte beſchwören, um dieſen Geiſt von ſeinem Urquell abzuziehen. Und ſo fängt er an, die Liebe, dieſen Feuerheerd aller Leidenſchaften, ſeinem Helden nahe zu rücken. Seine Phantaſie zu entzünden zaubert er ein himmliſch Frauenbild in einen Spiegel. Eine Helena der Schönheit bietet ſich Fauſt's Blicken dar, und in ſeiner Seele entzündet ſich ein ſchlafender Funke zu hellen Flammen.

„Iſt's möglich, iſt das Weib ſo ſchön?
So etwas findet ſich auf Erden?"

ruft er, in begeiſterungsvolle Anſchauung verſunken. Man hat in dieſem Bilde Gretchens liebliche Geſtalt finden wollen; dies iſt aber gewiß nicht die Intention des Dichters geweſen. Hier ſollte nur das weibliche Princip als ſolches wirken. Mephiſtopheles hat ſeinem Begriffe nach gar nicht die Macht, eine beſtimmte Perſönlichkeit, ein beſtimmtes weibliches Individuum heraufzubeſchwören; er kann ſeiner abſtrakten Natur nach nur das allgemeine Bild des Weibes zeigen. Die Wirkung auf Fauſt bleibt darum nicht aus, im Gegentheil, ſie wird um ſo entſchiedener ſein, da der Fortſchritt aus dem Unbeſtimmten in das Beſtimmte ein nothwendiger iſt; den ganzen Sturm der Leidenſchaft wird eine beſtimmte Weiblichkeit, die dem allgemeinen Bilde entſpricht, herausfordern.

Damit nun dieſer Fortſchritt erfolge, muß Fauſt einen Zaubertrank thun, den ihm die Hexe reicht; dieſer Trank ſchafft ihm 30 Jahre vom Leibe und gießt in ſeine Adern das Feuer der Leidenſchaft der Liebe. Mephiſtopheles ſchließt die Scene mit den Worten ab:

„Du ſollſt das Muſter aller Frauen
Nun bald leibhaftig vor dir ſehn“

und ſetzt leiſe hinzu:

„Du ſiehſt mit dieſem Trank im Leibe
Bald Helenen in jedem Weibe.“

Das dritte Stadium nun der organiſchen Fortentwickelung der Grundidee unſerer Tragödie, wo ſich die Idee der Freiheit in der Sphäre der in Eins geſetzten Seiten des Geiſtigen und Sinnlichen bethätigt, iſt die Liebe.

Es iſt ſchon oft die Frage laut geworden, wie es denn komme, daß die Kunſt auf ihrem höchſten Kothurn, wie auf ihrem niedrigſten Soccus das Moment der Liebe nicht entbehren könne. Ja die Kunſt, die ewig junge, wird immer und immer wieder und ſtets zu neuer Verklärung dieſe Königin der Leidenſchaften im Triumphe aufführen. Sie, die romantiſche Liebe, iſt für die Kunſt das glänzendſte Geſchenk der chriſtlichen Weltanſchauung. Während in dem orientaliſchen und in dem klaſſiſchen Bewußtſein die weiblichen Individuen in entwürdigender Abhängigkeit und Paſſivität ſich verhielten, und hier nicht einmal die natürlichſte Seite ihres Wirkens, die Familienſorge, ihnen zufiel — zertrümmerte das Chriſtenthum dieſe Schranke; denn nach ſeinem innerſten Princip war jedes Individuum in ſeiner unendlichen Berechtigung und Freiheit anerkannt. Ohne die bis in's innerſte Mark der Völker gedrungene Ueberzeugung der gleichen Berechtigung der weiblichen Individuen neben den männlichen, wäre die romantiſche Liebe nicht möglich geweſen. Daß der deutſche Geiſt ſeinem Gehalte nach als der tiefſte genannt wird, ſtimmt mit jener Erſcheinung zuſammen, daß es zuerſt die germaniſchen Völker waren, bei denen mitten in der Rohheit des Naturlebens die Vereh-

rung des Weibes als eine der ſchönſten Blüthen der Humanität gefunden wird. Die vorwiegende Gemüthsſeite der Deutſchen hat in dieſem Boden ihre erſten Wurzeln geſchlagen, und die deutſchen Dichter vor allen ſind es, die der Verehrung und Würdigung edler Weiblichkeit ihre herrlichſten Kunſtwerke verdanken. So ſingt der edelſte der deutſchen Dichter, Schiller, im Vollgefühle der würdigſten Begeiſterung

„Ehret die Frauen.“

Unter allen deutſchen Dichtern aber iſt Goethe derjenige, der den Frauencharakter nach der Seite des Gemüths bis in die Mondnacht des tiefſten Friedens am treffendſten und am wahrſten dargeſtellt hat. Wir wollen ihm gern glauben, wenn er gegen Eckermann äußert: „daß ſeine Idee von den Frauen nicht von den Erſcheinungen der Wirklichkeit abſtrahirt, ſondern ihm angeboren, oder in ihm entſtanden ſei, Gott weiß wie.“ — Was vermag nicht der Genius in ſeiner divinatoriſchen Begeiſterung! Auch kann uns die Frage, wie er dazu gelangt ſei, wenig kümmern; genug, er iſt der größeſte Darſteller weiblicher Charaktere. Nur von Shakſpeare wird er darin übertroffen, daß dieſer Dichter, wie er denn die ganze Welt umſpannt, ſo auch die Frauencharaktere nicht nur nach der Seite des Gemüthslebens, ſondern nach allen Seiten des Geiſtes mit kühnem Griffel ſchildert. Daher bei ihm, wie bei Goethe nie, die verſchiedenen Erſcheinungen des Mannweibes, das aus ſeinem Wirkungskreiſe tritt und zu den furchtbarſten Verzerrungen feſtgeht. Schonungslos reißt Shakſpeare den Nonnenſchleier von der nackten Sünde weg, erbarmungslos verfolgt er jede, auch die kleinſte Verkehrung des weiblichen Ideals; und ſo tief gräbt er in die Tiefe des weiblichen Herzens, daß nicht ſelten die gebildetſten Frauen zurückſchrecken vor dieſem Räuber

ihrer heiligſten Schätze, dieſem Herolde ihrer Gedanken; denn gerade gebildete Frauen haſſen nichts mehr als durchſchaut zu werden. Aber auch welche Himmel weiß Shakſpeare zu bauen über die Unſchuld, welche Sterne läßt er aufgehen, über ihrem Grabe ſelbſt, zu ihrer Verklärung. Welch' ein Abſtand zwiſchen einer Königin Margarethe und Lady Makbeth und zwiſchen Cordelia und Julie.

Unter allen Goetheſchen Frauencharakteren iſt Gretchen im Fauſt unſtreitig der reichſte. Die ihr und ihrer Liebe geweihten Scenen, die den eigentlichen Kern des alten Fragments bilden, laufen in dramatiſcher Gedrungenheit und Nothwendigkeit fort und haben von jeher die Bewunderung aller Nationen hervorgerufen.

Eben Gretchen gehört zu denjenigen weiblichen Charakteren, die nach der wahrſten und ſchönſten Seite der Idee der Weiblichkeit, nach der Seite des Gemüthslebens gezeichnet ſind. In dem ruhenden Spiegel ihrer Seele, den ſie ganz vor uns ausbreitet, ſtört kein unruhiger Wellenſchlag das Himmelbild, das in ſeiner Tiefe ſchläft. Dies iſt die Weihe des weiblichen Charakters, dieſer Friede in Mitten der Gegenſätze des Lebens; während der männliche Charakter in deren polarem Auf- und Abwogen ſich zu ſättigen ſucht. Daher der Zauber, der ſolche weibliche Geſtalten nicht allein im Bereiche der Dichtkunſt, ſondern auch im wirklichen Leben umſchwebt und der im Stande iſt, oft den furchtbarſten Ausbruch der ſchrankenloſen Leidenſchaft des männlichen Charakters zu beſchwören.

Hier nun iſt es die Leidenſchaft der Liebe, in der ſich dieſe Gegenſätze zu höherer Einheit verklären.

Aber dieſe Leidenſchaft, wie ſie die Himmelskönigin iſt, die

den Frieden bringt, ſo iſt ſie auch nach der anderen Seite dieſer Feuerheerd, wo der Brand ungezügelter Begierden lodert. In ihrem Umkreiſe wohnt das Edelſte und das Höchſte, wie das Gemeinſte und das Niedrigſte. Von der Seite des Geiſtes die Sonnenwende des Himmels, iſt ſie von Seiten der Naturbedingung und Endlichkeit die Nachtſeite des Höchſten. In ihr durchdringen ſich die höchſten Gegenſätze, das Geiſtige und Natürliche; aber ſie können ſich auch ebenſowohl in abſtrakter Weiſe für ſich ſetzen; das Individuum, das in der romantiſchen Liebe dieſe Gegenſätze nicht zu vermitteln weiß, verfällt der Macht des Böſen.

Mephiſtopheles, als das Princip des Böſen, hält ſich daher in abſtrakter Weiſe nur an die Seite der Naturbedingung und Endlichkeit in der Liebe. Ihm iſt ſie nur die rohe Begier, deren Gegenſtand ein zufälliges Naturobjekt ſein kann, nicht ein unendlich berechtigtes Subjekt. Dieſe Anſicht der Liebe, die Tauſenden ſchon den moraliſchen Untergang und ein frühes Grab bereitet, dieſe ſoll den Fauſt ſicher in die Arme des Böſen führen. Dazu der Zaubertrank in der Hexenküche; nicht deßhalb um den Helden in den Himmel der wahren Liebe einzuführen, die in dem Bewußtſein meiner Einheit mit einem Andern nur poſitiv ſittlicher Natur ſein kann; ſondern deßhalb um den Helden auch in der Sphäre der Liebe in jenem abſtrakten Treiben zu erhalten, das ſein eigentliches Weſen ausmacht. Hier iſt der Punkt, wo dem deutſchen Fauſt die Don Juan Natur ſoll eingeflößt werden. Hier zeigt ſich die innige Bekanntſchaft beider Charaktere. Fauſt gehört dem abſtrakt Geiſtigen, Don Juan dem abſtrakt Sinnlichen an — dieſe Extreme berühren ſich.

In der That, das erſte Zuſammentreffen mit Gretchen und das gleichfolgende Geſpräch mit Mephiſtopheles macht uns glau-

ben, Fauſt werde einen Don Juan treffend ſpielen. Auch erinneren wir uns des furchtbaren Fluchs in der erſten Scene:

„Verflucht voraus die hohe Meinung,
Womit der Geiſt ſich ſelbſt umfängt;
Verflucht das Blenden der Erſcheinung,
Das ſich an unſre Sinne drängt;
Verflucht was uns in Träumen heuchelt,
Des Ruhms, der Namensdauer Trug;
Verflucht, was als Beſitz uns ſchmeichelt
Als Weib und Kind und Knecht und Pflug.
Verflucht ſei Mammon, wenn mit Schätzen
Er uns zu kühnen Thaten regt,
Wenn er zu müßigem Ergötzen
Die Polſter uns zu rechte legt, —
Fluch ſei dem Balſamſaft der Trauben,
Fluch jener höchſten Liebeshuld —
Fluch ſei der Hoffnung! — Fluch dem Glauben
Und Fluch vor Allem der Geduld.“ —

Einem ſolchen, denken wir, kann die Liebe keinen Frieden bringen. Er wird ihn im Rauſche der Begierde zu finden hoffen; aber auch die Hoffnung iſt verflucht, und ſo ſtürmt er zu anderer Luſt und glaubt ihn da zu finden, aber auch der Glaube iſt verflucht — verflucht iſt die Geduld — wir hören ſchon die Hölle jauchzen, dieſen Don Juan-Bruder zu empfangen.

In der That, die erſte Scene zwiſchen Fauſt und Mephiſtopheles, wo Gretchen der Gegenſtand des Geſpräches iſt, macht uns glauben, der Trank in der Hexenküche habe die beabſichtigte Wirkung gethan. Aber doch iſt die Hölle ihres Sieges noch nicht ganz gewiß.

Sobald Fauſt den Punkt gewinnt, wo er von ſich ſelber abläßt, wo er ſich nicht mehr allein als dieſer Beſtimmte, Einzelne,

will, ſondern ſich in Beziehung zu Anderm ſetzt, ſo daß dieſes ein wirkliches Andere iſt, und als ſolches in ſeinem Rechte ihm gegenüber bleibt — ſobald Fauſt einen ſolchen Boden gewinnt, iſt er der ihn beherrſchenden Macht des Abſtrakten, des ſchrankenloſen Subjektiven enthoben. Durch die ganze Scenenreihe bis hierher hat Fauſt in ſeinem dunkeln Drange, d. h. in ſeinem ſündigen Treiben, den rechten Weg, d. h. die Bahn des Wahren, Guten und Schönen im Hintergrunde ſeines Bewußtſeins nicht verloren. Immer iſt jener Schalk, der, um ſeine Wette und ſeinen Preis nicht aufzugeben, dazwiſchen tritt und das wilde Leben und die flache Unbedeutenheit, dieſes abſtrakte Treiben des Böſen, wie Wolken gleichſam vor den ſchon lachenden Himmel legt. Immer aber bricht das reine Blau wieder hindurch. So auch hier. Fauſt macht ſeinen eigenen Fluch zu Schanden, zu Schanden wird vor dem Strahle des Ewigen die Abſicht der Hölle; die Liebe wird dem Helden ein Brunnquell nie gekannter Seligkeit. Er ſieht in der Geliebten nicht ein zufälliges, ſeinem Willen machtlos unterliegendes Objekt, ſondern ein ihm gegenüber gleich berechtigtes Subjekt, ſein zweites anderes Ich, den Spiegel, in dem ſich ſpiegelt ſeine Welt. Der ganz allgemeine Ruf in der Hexenküche: „Iſt's möglich, iſt das Weib ſo ſchön!" wird hier zu beſeligender ſittlicher Beſtimmtheit verklärt. Iſt's möglich, iſt dieſes Weib ſo ſchön; iſt's möglich, kann die Liebe zu einem ſolchen Weſen ſo beſeligen — dieſes wird jetzt der Ruf des Glücklichen ſein. Und ſo iſt er aus der Nacht ſeiner Vereinſamung herausgeworfen, und begrüßt ſchon, wie am erſten Oſtermorgen den Auferſtehungsgeſang, ſo hier den Lucifer der Liebe als den Boten eines neuen ſchönen Tages. In keinem Punkte der Fortentwickelung unſerer Tragödie war Fauſt der Hölle abgekehrter als gerade hier.

In dieſer Richtung hat er die wahre poſitive Freiheit erlangt. Hier wird das Geiſtige von dem Natürlichen getragen und das Geiſtige verklärt das Natürliche. In den beiden erſten Richtungen war jede Macht einſeitig für ſich geſetzt; hier ſcheinen ſie in einander, und eine nie gekannte, nie geahnte Seligkeit belohnt den Helden. Mephiſtopheles, als er, die Liebe nur von ihrer einen Seite, von der Seite der Naturbedingung und Endlichkeit faſſend, ſchon wähnte in Fauſts Beſitze zu ſein, muß nun erfahren, daß er Böſes wollend, dennoch das Gute geſtiftet, wie er ſein Weſen gleich in den erſten Scenen treffend bezeichnet. Er muß erfahren, daß ſich Fauſt der ſittlichen Macht der Liebe dergeſtalt hingiebt, daß die Hölle Gefahr läuft, ihren Preis zu verlieren. Fauſt kehrt ſich ganz von ihr ab, denn er hat ſich an eine ewige, ſittliche Weſenheit dahingegeben. Nun gilt es, den Helden ſelbſt in Bezug auf Gretchen wieder in das abſtrakte Treiben zurückzuwerfen. Daß dieſes möglich iſt, fürchten wir nach ſeinem Charakter nur zu ſehr mit Recht. Dem Hohn der Hölle, als Fauſt ſich in der Einſamkeit der Natur ergeht, gelingt das Meiſterſtück. Dem wieder in das abſtrakte Treiben zurückgeworfenen Helden iſt Gretchen nun nicht mehr das ihm gegenüber gleichberechtigte Subjekt, nein er erniedrigt daſſelbe zum Objekt, denn er allein nur iſt das ausſchließlich Subjektive — alles Andere ſoll ſich zu ihm nur wie Objekt verhalten. Und ſo hüllt ihn wieder die Macht des Böſen in ihre Wolken, verlaſſen iſt die Sphäre des ewig-Wahren, Guten und Schönen — das Opfer aber dieſer neuen Verkehrung iſt, — Gretchen. Und ſo hat ſich das Böſe auch nach dieſer Seite hin bethätigt. Dieſe über alle Schranken und über alle Dämme hinüber brechende Subjektivität, die nur durch ſich ſelbſt und für ſich ſelbſt ſein will, dieſe abſtrakte Freiheit vernichtet und unter-

gräbt hier Familienwohl und Familienglück, das eben in dem Aufgeben der Theile zum Ganzen ſeine ſittliche Grundlage hat. Gretchens Mutter ſtirbt an dem Schlaftrunke, von Fauſt gereicht, Gretchen's Bruder, Valentin, fällt im Zweikampf durch die Hölle, die ſticht — Gretchen ertränkt ihr Kind und verfällt dem Hochgericht! Die Scenenreihe, die dieſe tragiſchen Einſchnitte ſchildert, gehört zu dem Bewunderungswürdigſten, das je eines Dichters Pinſel malte.

Gretchen im Zwinger und im Dom ſchüttet herzzerreißenden Jammer aus. Vor der Gebenedeiten, die die Herzen ergründet, vor dem Herrn, vor dem jede Maske fällt, liegt die Büßende. Sie geht nicht auf in den allgemeinen Geiſt der Gemeinde; ſie iſt dieſes Einzelne mit dem Bewußtſein der Schuld und Sünde und dennoch mit dem Drange, ſich loszumachen von dem Gefühle dieſer Vereinzelung und aufzugehen in die ſeligmachende allgemeine Weſenheit der chriſtlichen Gemeinde.

Da thut ſich in Fauſt der dunkle Grund wieder auf, wo er ſich des rechten Weges wohl bewußt iſt: er ſtrebt zu Gretchen zurück, wenn auch nicht als der Liebende, ſo doch als der Mitleidige, ein Gefühl, das hier, weil frei von jeder Egoität, das ſittlichere iſt. Da beſchwört Mephiſtopheles die ſtärkſte von ſeinen Künſten. Das letzte Moment jener Wildheit, Flachheit und Unbedeutenheit, das auf Fauſt wirken ſoll, iſt die Walpurgisnacht. Fauſt ſoll in dem völlig Unſinnigen, in dem baaren Unſchönen ſein beſſeres Selbſt verlieren. Der Herr ſprach im Prologe: „Leite dieſen Geiſt von ſeinem Urquell ab.“ Das verſucht Mephiſtopheles jetzt mit dem Aeußerſten — denn er ſieht, nichts wirkt — er verſucht es mit der Scene auf dem Brocken.

Es iſt einer von den kühnſten Griffen des Dichters, daß er

zur Verwirklichung dieſes Gedankens die Sage von jenem Hexenſabbathe benutzte, der in der erſten Mainacht, oder auf Walpurgis auf dem Blocksberge gefeiert wird. Der mittelalterlichen Farbe, die durch das ganze Gedicht herrſcht, ſchließt ſich dieſe alte Sage als eine paſſende Tinte treffend an. Freilich ein Shakſpeare hätte dieſen herrlichen Fund beſſer zu benutzen verſtanden. Er hätte dieſe wahrhaft großartige Konception nicht, wie dies Goethe gethan, geſtört durch allerlei äußerliches Beiwerk, das nicht zum Kunſtwerke gehört. Was haben Zeitbeziehungen, noch dazu die des Augenblicks, was haben perſönliche Verhältniſſe des Dichters, ja, was hat der Dichter ſelbſt zu ſchaffen mit dem ewigen Gehalte ſeines Kunſtwerks? Nur bis zu einem gewiſſen Punkte iſt die Walpurgisnacht rein und frei von allem Unkünſtleriſchen, gegen das Ende verliert ſie ſich in ſeichte Particularität und Schmutz.

Nach der angegebenen Grundidee des Ganzen und deren künſtleriſchen Fortentwickelung dürfte alſo, wie dies bisher häufig geſchehen, die Walpurgisnacht nicht als willkührlich eingeſchoben, als Intermezzo betrachtet werden, ſie iſt im Gegentheil ein organiſch nothwendiger Theil des Ganzen, die Spitze der zweiten Richtung, worin ſich die Idee der Freiheit nach der Seite der Willkühr beſtimmt.

Noch weitere negative Seiten ausſpinnen als dieſe Brockenſcene, wie dies im zweiten Theile geſchieht, erſcheint von dieſem Standpunkte als gänzlich überflüſſig, die Idee nicht weiter fördernd.

Die letzte Scene des erſten Theiles nun iſt die, wo Fauſt in den Kerker dringt, Gretchen zu retten. Die Wahnſinnige, durch ihn wahnſinnig, folgt ihm nicht. Mephiſtopheles drängt zum

Abſchied, Fauſt verſchwindet mit ihm. Gretchen bleibt allein zurück — das Hochgericht erwartet ſie.

Dies iſt nun der Punkt, wo der letzte ideale Zuſammenhang der aufgethürmten Maſſen der künſtleriſchen Mächte fehlt. Wo ſich der Dichter als Dichter bewähren ſoll, geht ihm die Kraft aus, der nothwendige Abſchluß, wodurch ein Werk erſt ein Kunſtwerk iſt, fehlt.

Die Idee der Freiheit, nachdem ſie der Dichter in ächt tragiſcher Spiegelung, in den beiden erſten Stadien gezeigt — denn jede Idee, die der dramatiſche Dichter darſtellt, kehrt erſt ihre negative Seite hervor, ehe ſie den poſitiven Punkt gewinnt — die Idee der Freiheit, in dem Momente der Liebe Fauſt's zu Gretchen dem Poſitiven ſich zuwendend, wird hier von dem Dichter, wie überhaupt von Goethe, im letzten Grunde alles Ideale auf das Jämmerlichſte abgefunden. Goethe ſpielt, ſo zu ſagen, mit dem Idealen Verſtecken und neckt uns damit — es iſt hier — es iſt dort und immer wieder iſt es fort. Es iſt, als ob ſich Goethe fürchte vor dem vollen, unzweifelhaften Siege der Idee, der ſeine liebe Endlichkeit in Trümmer ſchlägt. Während wir bei Shakſpeare, bei Schiller gegen das Ende der tragiſchen Schlacht die Schwingen der Begeiſterung mächtiger rauſchen hören, um zum Siege hindurchzubrechen, erſchlafft bei Goethe die Kraft, für ſeine Ideale eine letzte Schlacht zu ſchlagen und ſicher hat er einen Schlupfwinkel offen gelaſſen, um zu entwiſchen. Goethe iſt gegenüber der Idee feige, er kann ſeine Helden nicht opfern, wie er ſich ſelbſt nie für etwas opferte.

So iſt es mit Fauſt! Fauſt *muß* fallen, fallen für ungeheure Schuld — er iſt mit dem vollſtändigſten Bewußtſein böſe. Er *muß* fallen, d. h. tragiſch büßen, nicht allein vom moraliſchen

Standpunkte, ſondern, und dies noch vielmehr, von rein künſtleriſchem Standpunkte wird dies verlangt.

Zum Bewußtſein des Poſitiven ſeiner Idee gelangt, muß er ſterben, an ſeinem endlichen Leibe büßen ſeine Schuld, das verlangt die tragiſche Muſe; und während ſie den Dolch ſchwingt, lächelt ſie das Opfer in unendlicher Verklärung an, und ihre Mienen wollen ſagen: Sieh, du büßeſt für dieſe Erde, für endliche Schuld; aber deine ewige Seele iſt gerettet.

Wie aber iſt der Ausgang des Fauſtgedichtes, wo die tragiſche Muſe mit unabweislicher Nothwendigkeit ihr Opfer verlangt, und dieß, wie wir wiſſen, nur zum Preiſe der Idee? Wie iſt der Ausgang, wo der Schluß ſein ſollte? —

Fauſt entweicht zum anderen Male mit Mephiſtopheles, um ein luſtig Leben zu führen. Gretchen, die ſchuldloſe Arme, bleibt allein zurück, ihr Haupt fällt unter dem Henkerbeile. — Dies zerreißt das Herz nicht allein, dies zerreißt den feinſten Faden des Kunſtgewebes. Dies iſt im Angeſichte der Idee der ungeheuerſte Hohn — eine Wendung, die den Adel des Künſtlers ſchändet — und unwillkührlich ringt ſich aus unſerer Bruſt der Name Friederike, und wir meinen den Menſchen Goethe in dem Künſtler wieder zu finden.

Dazu kommt noch, daß Gretchen von Goethe völlig ſchuldlos hingeſtellt iſt. Nicht die freie Beſtimmung ihres Willens hat ſie dem Fauſt entgegengeführt, ſondern die baare Teufelei hat ſie umſtrickt. Daß ſie das Opfer ſein ſollte, war vorher beſtimmt durch eine außer ihr liegende Macht. Alles, was ſie thut, ſelbſt daß ſie ihr Kind im Wahnſinn ertränkt, kann ihr nicht zugerechnet werden. Zu Allem iſt ſie immer von Außen vorher beſtimmt. — Entſetzlich iſt die Scene, wo ihr Bruder Valentin ſie vor den

Leuten der Stadt auf das Entehrendſte behandelt; entſetzlich auch der Tod Valentins, ohne alle künſtleriſche Berechtigung. Glänzende Farben freilich, unvergleichliche Darſtellung, aber das Licht, das durch ſie hindurchſchlägt, iſt nicht das Licht des Idealen — iſt ein falſches, künſtliches Licht, das uns das Dunkel nicht vergeſſen macht.

So iſt denn auch, da der Zeitpunkt des künſtleriſchen Abſchluſſes verſäumt iſt, der ganze zweite Theil des Gedichtes eine überflüſſige Bemühung; die Idee wird um keinen Schritt weiter gefördert. Dieſes Mühen, den verſäumten Abſchluß zu finden, iſt die Grundſtimmung des ganzen zweiten Theiles. Den Mangel des idealen Zuſammenhanges zu verſtecken, verſchmäht der Dichter oft das ſeichteſte Geſchwätz nicht. —

Endlich *muß* der Held ſterben, weil er alt wird und nichts mehr mit ihm anzufangen iſt. Er ſtirbt, die ganze Herrlichkeit des katholiſchen Himmels öffnet ſich, ſeine Seele zu empfangen. Mephiſtopheles hat das Nachſehen. *Wie* er das Nachſehen hat, dies iſt die größeſte Gemeinheit, die je aus eines Dichters Feder floß. —

Wir erinnern uns, als Richard der Dritte zum letzten Male ſeiner Mutter gegenüber ſteht, hören wir von ihm die Worte: „Und laß als guten alten Mann mich ſterben.“ Wir erinnern uns, wie kurz darauf der Böſewicht in der Schlacht bei Bosworth fällt, und wie das göttliche Princip triumphirt. — Fauſt ſtirbt als guter alter Mann!

Wir erinnern uns aus Hamlet der Worte des Prinzen:

„Ich hab' gehört, daß ſchuldige Geſchöpfe,
Bei einem Schauſpiel ſitzend, durch die Kunſt
Der Bühne ſo getroffen worden ſind

Im innerſten Gemüth, daß ſie ſogleich
Zu ihren Miſſethaten ſich bekannt." —

Setzt kein ſchuldig Geſchöpf vor Goethes Fauſt, erwartet davon keine Wirkung! Der Abſchluß des Gedichtes iſt eine Apologie des Böſen. — Ein ſchöneres Loos iſt noch keinem Böſen gefallen. Das ganze Leben ein ergötzlicher Wechſel; von Genuß zu Genuß eilend; wo das Gewiſſen ſich regt, ſogleich ein freundlich Mittel, es zu beſchwichtigen. — Fluch dem Höchſten, Fluch dem Edelſten, Mord, Verführung der Unſchuld, Buhlerei mit Geſpenſtern, Betrug und Gaukelei und zuletzt — ein ſanfter Tod als guter alter Mann und von Engeln in den Himmel gewiegt die unſterbliche Seele. Böſer, was willſt du mehr? —

Aber der Böſe zittre vor Shakſpeare, Schiller, Jean Paul! Auch ſie ſind ſtark wie Goethe in der Farbengebung des Böſen; aber im ganzen Schmucke der Waffen treten ſie in die Schranken für die Idee, und was vor ihr nicht Stand hält, treten ſie in den Staub. Durch ſie ſpricht der Richter der Welt.

Die höchſte Bewunderung der dichteriſchen Geſtaltungsfähigkeit Goethe's! Die höchſte Misbilligung der Hintanſetzung des Idealen, ja um ſo entſchiedenere Misbilligung, je größer die Macht der künſtleriſchen Geſtaltungsfähigkeit iſt! —

Richteten wir nun bis hieher die Angriffe gegen Goethe vom Standpunkte des an die Spitze dieſer Vorleſungen geſtellten Principes und der beſonderen Färbung deſſelben in der Sphäre der Kunſtidee, ſo wollen wir nunmehr, da wir auf der höchſten Stufe poetiſcher Schöpferkraft, wo das Drama die entſprechenden Formen darbietet, angelangt, die innere Weſenheit der Idee des Tragiſchen auf dem Wege der neueſten Entdeckungen erforſchen.

Auch vor dieſem Forum die Weltanſchauung Goethes zu beleuchten, wollen wir nicht unterlaſſen.

Uns kitzelt es nicht, eine große Autorität auf dem Felde unbewieſener Behauptungen anzubellen. Leider iſt die Würde einer Polemik gegen Goethe oft beleidigt. Aber auf den Grundlagen eines grandioſen Fortſchrittes der Kunſtwiſſenſchaft, eines Fortſchrittes, der in raſchen Stufengängen die Kunſt in die höchſten Sphären göttlicher Offenbarungsformen verſetzte — auf ſolchen Grundlagen keine Autorität, auch nicht die größeſte, zu ſchonen, ſondern dieſelbe rückſichtslos vor dieſe Schranken zu fordern — dies verſchafft uns ein moraliſches Vergnügen.

Von der Partei aber, die uns entgegentreten wird, und der wir werden Rede ſtehen, ſetzen wir voraus, daß ſie uns auf den Boden folge, auf deſſen Unterlage wir unſere Anſichten aufgebaut.

Dreizehnte Vorleſung.

Die mit Goethe und Schiller gewonnenen großen Formen der dramatiſchen Poeſie in der Spiegelung der Idee des Tragiſchen. Das ſpecifiſche Weſen der Idee des Tragiſchen in den Weltanſchauungen des Orientaliſchen, des Klaſſiſchen und des Romantiſchen.

Die Anſchauungen von der Idee des Tragiſchen wurden vor dem Eintritte der Schelling-Hegelſchen Philoſophie — dies gilt faſt überall — von Griechenland herübergenommen. Tragiſch

iſt das Erliegen menſchlicher Willenskraft im Widerſtreit mit dem Walten unerbittlicher Schickſalsmächte. Dieſe Anſchauung, während der Genius ſelbſt deren Schranke durchbrach, wurde von der Kritik feſtgehalten.

Es iſt nun das Verdienſt der neueſten Philoſophie, auf dieſem Gebiete Licht verbreitet zu haben und zwar ein ſo ſtark ſtrömendes, daß der Umſturz der gewonnenen Grundlage, wenn auch in einzelnen Beſtimmungen Modifikationen eintreten könnten, nicht abzuſehen iſt.

Zunächſt war es Hegel, der den Fund machte und auf wenigen Blättern ſeiner Phänomenologie des Geiſtes niederlegte. Den Fund zur Klarheit erweitert und dem Gebiete der Aeſthetik gewonnen zu haben, iſt das große Verdienſt des trefflichen Viſcher. Wir geſtehen, die reinſte Freude empfunden zu haben, als wir in dem Werke „Ueber das Erhabene und Komiſche" den ſchönen Bau aufgeführt fanden, und wird es unſere Aufgabe ſein, im Geiſte deſſelben Planes zu bauen, wenn auch in einzelnen Fügungen abweichend.

Tragiſch in der allgemeinſten Anſchauung iſt diejenige Konſtellation, wo das individuelle Daſein auf der Spitze einer univerſellen Thatäußerung vor der Macht des Unendlichen, Göttlichen in Staub ſinkt.

Wenn wir uns hier zu der Anſchauung erheben, daß das Einzelne nur einſeitig berechtigt ſein kann, weil es endlich bedingt iſt, daß es aber in ſeinem Falle mitten in ſeiner Einzelheit zu offenbaren vermag, daß es der Herrlichkeit des Allgemeinen gedient, daß es gelebt der Idee und ſtirbt für die Idee; — wenn unſer Schmerz über den beſonderen Fall gebrochen wird und in Wehmuth dahinſchmilzt, und die Tempelweihe ſittlicher Erhebung alle

anderen Gefühle in ſich zuſammennimmt; — wenn uns dieſe Anſchauung begleitet auf die Gräberſtätte der Geſchichte und über die Todtenhügel jene Denkſteine uns hinzaubert, die von großen Thaten erzählen, die zum Preiſe der Ideen gethan worden, wofür nun das Individuum hier liegt und ſchläft — ja dann ſtehen wir in der rechten Mitte des Tragiſchen!

Das Tragiſche verwirklicht ſich alſo innerhalb zweier Sphären, je nach deren verſchiedenem Gegeneinanderſtrömen niedere oder höhere Standpunkte ſich ergeben müſſen. Dieſe beiden Sphären ſind: die Welt des Göttlichen und das zu dieſem ſich verhaltende Einzelſein des Menſchen.

Es fragt ſich, wie verhält ſich die Subjektivität des Menſchen zu der von ihr begriffenen Welt des Göttlichen. Es fragt ſich überhaupt, bis zu welcher Stufe ſittlicher Vollkommenheit das Weſen des Göttlichen erkannt wird.

Hier auf das Gebiet der geſchichtlichen Entwickelung gedrängt, finden wir, daß die früheſten Vorſtellungen von dem Weſen des Göttlichen ganz unbeſtimmt ſind. Gott iſt jene unendliche Macht jenſeits der Welt, die dieſe nicht durchdringt und erwärmt, ſondern im Offenbarungsakte wie ein jähes Wetter herunterfährt und die arme Welt erſchreckt. Dieſer Vorſtellung des Göttlichen gegenüber kommt das Einzelſein des Menſchen in die Stellung der Furcht. Hier iſt jede That, und zwar je außerordentlicher ſie hervortritt, böſe, weil ſie überhaupt That iſt, weil ſie dieſes Einzelne, dieſes Beſtimmte iſt, gegenüber einer Macht, die Alles in die abſtrakte Unterſchiedsloſigkeit verſenken möchte. Beide, Gott und Welt, ſtehen ſich wie Pole gegenüber, haben nichts mit einander gemein. Auf dieſer früheſten Stufe der tragiſchen Weltanſchauung alſo iſt das Subjekt, weit entfernt dem Weſen des

Göttlichen gegenüber in ſeiner Freiheit anerkannt zu ſein, vielmehr der Spielball deſſelben. Hier kann das Individuum fallen, ohne ſchuldig zu ſein; es wird geſtraft für nichts als für ſeine Exiſtenz. Weil es überhaupt da iſt, haftet an ihm der Fluch, dem es jeden Augenblick verfallen kann. Dieſe erſte Faſſung des Tragiſchen entſpricht recht eigentlich der Weltanſchauung des Orients, wo, wie wir dies aus der zweiten Vorleſung wiſſen, das Einzelne gegenüber dem Allgemeinen nicht zu ſeinem Rechte kommt.

Verwirklicht ſich nun die Idee des Tragiſchen innerhalb der genannten beiden Sphären, ſo nimmt auf dieſer erſten Stufe die Anſchauung ihren Ausgang einſeitig vom Standpunkte einer abſtrakt gefaßten Vorſtellung der Weſenheit des Göttlichen, wo die zum tragiſchen Konflikte nothwendige zweite Sphäre, die Subjektivität des Menſchen, nicht zu ihrem Rechte kommt. Hierin, daß das Einzelſein des Menſchen in der Subſtanz des Göttlichen untergeht, iſt der Grund zu ſuchen, warum auf dieſer Stufe das Tragiſche mehr in der Weltanſchauung im Allgemeinen liegt, als in der Kunſtanſchauung im Beſonderen zu beſtimmten Objekten heraustritt.

Wir betrachten daher dieſe Stufe des Tragiſchen als Vorſtufe, wie denn Hegel die ganze Kunſtwelt des Orients Vorſtufe nennt. —

Wenn wir nun finden, daß dieſe Anſchauung des Tragiſchen noch bis in das griechiſche Bewußtſein ſich hineinzieht, ſo iſt dies eine nothwendige Erſcheinung des hiſtoriſchen Fortgangs, der ſich in ſeinen Uebergängen nicht überſtürzt, ſondern durch Vermittelungen oft der feinſten Art erſt zu neuen Standpunkten hindurchgeht.

Weſentlich anders, als auf der Stufe des orientaliſchen

Bewußtſeins, beſtimmen wir die Anſchauung des Tragiſchen bei den Griechen. Wir nehmen hier eine zweite Stufe der ſich entwickelnden Idee an.

Nahm die orientaliſche Anſchauung ihren Ausgang einſeitig vom Standpunkte einer abſtrakt gefaßten Vorſtellung der Weſenheit des Göttlichen, und kam hier die nothwendige zweite Sphäre des Tragiſchen, die Subjektivität des Menſchen, nicht zu ihrem Rechte; ſo nimmt die helleniſche Anſchauung ihren Ausgang einſeitig vom Standpunkte einer abſtrakt gefaßten Vorſtellung der Weſenheit des Individuellen, des Subjektiven, und wird hier die nothwendige andere Sphäre des Tragiſchen, die Weſenheit des Göttlichen, in den Hintergrund gedrängt.

Wir erinnern uns der zweiten Vorleſung und finden, wie dieſe Faſſung des Tragiſchen dem ſpecifiſchen Weſen der beiden Weltanſchauungen entſpricht.

Der Fortſchritt, den die helleniſche Anſchauung aus dem Unbeſtimmten in das Beſtimmte macht, iſt, wie überhaupt ein nothwendiger im Fluſſe des Geiſtes, ſo für die Kunſt, die den beſtimmteſten Ausdruck für ihren Inhalt fordert, ein bedeutungsvoller, welthiſtoriſcher.

Hier erſt kann es zu beſtimmten Objekten der tragiſchen Kunſt kommen; denn das nothwendigſte Moment derſelben, die heraustretende Berechtigung des Individuellen, iſt der Idee gerettet. Hier kommt der ſich als Freiheit äußernde Wille zu ſeiner Geltung, und nicht mehr die Exiſtenz überhaupt iſt es, welche das Individuum vernichtet, ſondern der nothwendige Gegenſtoß abſoluter Mächte, der die in einſeitiger Richtung fortlaufende Handlung treffen muß.

Die Schwäche der helleniſchen Anſchauung iſt nun dieſe, daß

die den Strom des Individuellen kreuzenden abſoluten Mächte abſtrakt gefaßt werden, nicht als in organiſcher Wechſelbeziehung zur Subjektivität des Menſchen erſcheinen. Daß ſich das griechiſche Bewußtſein bei aller Lebendigkeit und Freiheit des Individuellen, das hier zu ſeinem Rechte kommt, von der Vorſtellung einer endlich doch die Freiheit beſchränkenden Macht nicht hat losmachen können, iſt ein Zug des Sittlichen in ihm. Die beſchränkende Macht iſt aber nicht die mitten im Beſchränken verſöhnende, die Thore des Himmels aufthuende Macht, ſondern das unerbittliche Schickſal, jene jenſeits des Wirklichen agirende Ate. Die griechiſche Vorſtellung, in der Einſeitigkeit des Individuellen befangen, greift hier zum Extrem; ihr fehlt die Brücke der Gegenſätze, die das Chriſtenthum ſchlägt. In ihrem Endpunkte fällt daher die griechiſche Vorſtellung mit der orientaliſchen wieder zuſammen; aber mit dem großen Unterſchiede, daß die helleniſche Anſchauung die Pole des Gegenſatzes wirklich herausſtellt und erſt nach durchlaufenen Bahnen dualiſtiſch wird. Hier klafft freilich die Wunde am weiteſten, aber eben deßhalb iſt die Heilung am nächſten.

Es iſt von dem höchſten Intereſſe, die drei großen dramatiſchen Dichter der Griechen zu beobachten, wie ſie ahnungsvoll ſtreben, jeder je nach ſeiner Eigenthümlichkeit, die Stufe des unmittelbaren Volksbewußtſeins zu überflügeln. Der Genius in ihnen trieb ſie der chriſtlichen Weltanſchauung entgegen. Häufig wird, namentlich bei Sophokles, das Weſen des Göttlichen ſchon beſtimmter, ſchon lebendiger, ſchon als Geiſt gefaßt. Selbſt Aeſchylus ſchwankt im Prometheus zwiſchen dem abſtrakten Schickſale und dem ſchon beſtimmter, ſchon mehr als lebendige geiſtige Macht gefaßten Zeus.

Die dritte und höchſte Stufe des Tragiſchen endlich iſt da erſt **möglich**, wo Gottheit und Menſchheit als in gegenſeitiger, organiſcher Wechſelbeziehung begriffen werden. Dies aber iſt der **Standpunkt** der chriſtlichen Idee, die die Weſenheit der Weltanſchauungen des Orientaliſchen und des Klaſſiſchen als Momente **freilich** in ſich hat, aber dieſelben in die höhere Einheit zuſammen**nahm**.

Hier wird das Weſen des Göttlichen gefaßt als Kern und **Mittelpunkt** alles Geiſtigen, aller Ideen, die die Welt nur wie **Strahlen** in einzelnen Brechungen durchſtrömen. Hier iſt Gott die Sphäre der reinen Idealität einerſeits, andererſeits die Sphäre der ſich bethätigenden Liebe, die ihren Odem aushaucht in dieſe Welt des Wechſels und in der Fülle des aus ihrem Centrum ſtets zuſchießenden Lichtes den Farbenſchmuck der Weltgeſchichte ſich zum Diademe ihrer Herrlichkeit entfalten läßt.

Fragen wir hier, in welche Stellung kommt das tragiſche Subjekt gegenüber dieſer Vorſtellung von der Weſenheit des Göttlichen? —

Das tragiſche Subjekt hat hier *eine* jener Ideen, die das göttliche Weſen *alle* in rein geiſtiger Einheit in ſich verſammelt, zu ſeinem Pathos gemacht. Das tragiſche Individuum will etwas und erſtrebt etwas, was dem Göttlichen nicht geradezu abgekehrt iſt; es hat eine organiſche Wechſelbeziehung zum göttlichen Geiſte, es verwirklicht eine göttliche Idee in der Sphäre der endlichen Erſcheinung, der Geſchichte. Erfüllt von dieſem Inhalte, ſtürmt das Individuum raſtlos in dieſer *einen* Richtung fort; nichts hat Geltung als einzig nur dieſe Idee, und ſollte *es* die Welt in Trümmer ſchlagen, um zu ſeinem Ziele durchzubrechen — es will, es muß ſein Pathos erfüllen.

Was aber iſt die unausbleibliche Folge dieſes raſtloſen, dieſes rückſichtsloſen Forttreibens des einen Individuums nach der einen Richtung? Die Folge iſt das Durchkreuzen anderer Richtungen, die ebenſowohl nach einer Seite mit dem Göttlichen zuſammenhängen können. Hier iſt der Konflikt unvermeidlich und je näher die Individuen mit ihrem verſchiedenen Pathos aufeinanderſtoßen, um ſo mehr werden ſie daſſelbe auf die Spitze treiben und ſich gegenſeitig an einander aufreiben.

So ſind die tragiſchen Individuen im Rechte freilich, aber dieſes Recht iſt ein einſeitiges. Viſcher ſagt „Tragiſch iſt der Kampf einſeitig gleich (?) berechtigter ſittlicher Mächte."

Dieſe Faſſung des Tragiſchen iſt die größte Entdeckung auf dem Gebiete der modernen Kunſtwiſſenſchaft, wie ſchon erwähnt urſprünglich die That Hegels. Das Verdienſt der Verarbeitung gebührt Viſcher.

Stießen wir nun auf den früheren Stufen der tragiſchen Weltanſchauung auf Dualismus, ſo iſt dieſer hier glänzend im Wiederſcheine der chriſtlichen Idee überwunden.

Hier im Drama, auf dem Felde der ſchwindelndſten Gegenſätze, die die Kunſt in die Schranken zu ſtellen vermag — hier in Mitten der Geſchichte, auf der Wahlſtatt der Parteien, deren jede nicht raſtet, deren jede für die Idee ſtirbt und an ihrer Fahne zuſammenſinkt — hier iſt es nicht die kalte Reſignation der griechiſchen Helden, nicht jener marmorne Blick des Auges, der ohne zu fließen den Schlag des Schickſals erwartet — nein, hier bricht der Blick im Angeſichte des ſich öffnenden Himmels, das Auge trinkt Verklärung, wo Erden vorüberſinken, und nicht die Nacht kommt, ſondern ein großer Morgen ſchlägt ſeine Lohe auseinander und eine Stimme ruft: „Kurz iſt der Schmerz, und ewig iſt

die Freude" — und über Gräbern geht auf die Herrlichkeit des Herrn! —

Was iſt nun dem Begriffe nach, wenn wir am Ausgangspunkte einer hohen Tragödie ſtehen, worin der Kampf einſeitig Berechtigter ein Leichenfeld vor uns aufgehäuft, was iſt da die Erhebung, was iſt die tragiſche Verſöhnung? Woher kommt uns dieſes Gefühl der Erhebung, wenn wir aus dem Schauſpielhauſe treten, wo wir doch Schrecken über Schrecken geſehen? Warum biſt du, aufmerkſamer und vorurtheilsfreier Zuhörer, nicht zerknirſcht, nicht zertreten wie ein Wurm? Du haſt den Tod geſehen, der dich ſelbſt ereilt, und doch zitterſt du nicht? Du wirſt hier an den ungeheuerſten Ernſt des Lebens erinnert, und doch fliehſt du dieſes aufgerollte Gemälde nicht? — O es iſt nicht ſchwer, wenn das Tragiſche feſtſteht als ein Kampf einſeitig Berechtigter, es iſt nicht ſchwer, den tiefſten Grund für dieſe Verſöhnung zu finden. Worin denn kann die Verſöhnung anders beſtehen, als darin, daß nun, wenn die tragiſchen Individuen ihre einſeitigen Rechte gegen einander aufgeben, ihr Unrecht mitten in ihrem Rechte zugeſtehen, daß dann die höhere Einheit derſelben, die in dem Göttlichen geſetzt iſt, hervortritt; daß über den Trümmern dieſes zerſchlagenen Lebens alle Einſeitigkeiten gegeneinander aufgehen und die höhere Einheit aller im göttlichen Geiſte unſer Bewußtſein erfüllt. Dieſe unendliche Perſpektive in die ganze Herrlichkeit und in den idealen Frieden des Göttlichen muß ſich beim Ausgange jeder Tragödie öffnen, wenn ſie ihre Sendung erfüllen will. So kann die Welt zuſammenbrechen, wie im Lear, und wir fühlen uns erhoben; freilich alle Nerven beben in uns wie Saiten, aber in dieſen Saiten rauſchen die Harmonieen des Göttlichen. So kann ſich wie im Hamlet durch das ganze Stück der menſchliche Geiſt ſelber

ein Grab graben — wir bauen den Bogen der Unſterblichkeit darüber hin; und nur die trübſeligſte und jämmerlichſte Seichtigkeit, nur der Alltagswitz in ſeiner ganzen Hohlheit kann vor dieſen mächtig aufgethürmten Werken, die wie Nichts, was Jahrtauſende geſchaffen haben, in ſinnlicher Gegenwart die Welt ſpiegeln, von Phantaſterei, Dichterparoxismus und dergleichen reden.

Dieſe dritte, dieſe letzte und höchſte Stufe des Tragiſchen als des Kampfes zwiſchen einſeitig berechtigten ſittlichen Mächten, reſultirt aus dem innerſten Weſen der Geſchichte. Die ganze Geſchichte vollzieht ihren Fortſchritt unter der Fahne dieſer Idee des Tragiſchen. Ja, man kann ſagen, von des Bürgerlebens engem Kreis bis hinauf in die höchſte Sphäre des Staats- und Völkerlebens iſt es dieſer Streit einſeitig Berechtigter, der als der Angelpunkt des Prozeſſes und des Progreſſes der Geſchichte anerkannt werden muß. — Wenn das eine Volk gegen das andere aufſteht und mit Krieg die Länder überzieht — wenn England gegen Frankreich wüthet und dieſes gegen jenes — wenn Deutſchland vereinigt mit Rußland und England gegen Frankreich ſich erhebt, nachdem dieſes jede der einzelnen Mächte in ihrem Fundamente erſchüttert — wenn unter dem Stoße der Völkerwanderung der römiſche Staatskoloß zuſammenbricht — wenn Kanonendonner die harmloſen Völker Amerikas aus ihrem Frieden ſchreckt und Millionen fallen und in allen größeſten Ereigniſſen der Weltgeſchichte, wie in den ſcheinbar kleinſten Beziehungen dazu wird der aufmerkſame Beobachter, der eben mehr als das nackte Geſchehen ſich vergegenwärtigt, dieſen Kampf einſeitig berechtigter Gegenſätze entdecken und darauf, auf dieſe Idee, den Fortſchritt der Geſchichte bauen müſſen. Was iſt denn über den Trümmern der Geſchichte das verſöhnende Princip anderes, als

daß da, wo berechtigte Mächte gegeneinander fallen, die höhere Einheit im Göttlichen hervortritt, und ein neues, höheres Princip in der Geſchichte ſelbſt anſetzt, damit das Weltbewußtſein zu immer größerem Reichthume unendlicher Ideen gelange, die in der Gottheit in Eins geſetzt ſind.

Die Kunſt iſt es, die dieſe Idee des Tragiſchen, die in der Geſchichte in einer unendlichen Mannigfaltigkeit der Erſcheinungen zerſtreut iſt, uns näher entgegenführt, indem ſie die Erſcheinungen eben zuſammenzieht, um aus der Einheit der Theile den Geſammtblitz der Idee ſchlagender hervorzulocken. Der Dichter wiſſen wir, dichtet die Geſchichte.

Ein Beiſpiel des Tragiſchen in der antiken Kunſt iſt Sophokles Antigone, die gerade dadurch dem Chriſtlichen näher ſteht. Hier ſtoßen wir ſogleich auf zwei berechtigte ſittliche Mächte. Auf der einen Seite ſteht Kreon, der König, der Vertreter des Staats. Wer wollte läugnen, daß er, eben vom höheren Geſichtspunkte des Staates, ein Recht hat, den Verräther des Vaterlandes, der den Untergang der Stadt hätte herbeiführen können und das Wohl eines jeden Bürgers untergraben — daß er ihn nicht begraben ließ zum warnenden Beiſpiel für alle Verräther des Landes. Auf der anderen Seite Antigone, die Vertreterin der Familienpietät. Wer wollte läugnen, daß ſie berechtigt ſei, den Bruder zu begraben, die nach griechiſcher Vorſtellungsweiſe größeſte Schmach dem theuren Todten nicht anthun zu laſſen. — Wenn ſich auch unſer unmittelbares Gefühl für die Antigone entſcheidet, bei näherer Betrachtung werden wir finden, daß Kreon nicht minder im Rechte iſt. Dieſe beiden einſeitig Berechtigten, denn die höhere Idee iſt, daß das Staatspathos und das Familienpathos in die Einheit zuſammengenommen werden, trei-

den ihr Pathos einander gegenüber dermaßen auf die Spitze, daß ein tragiſcher Ausgang unvermeidlich iſt. Ein ähnlicher Konflikt entſteht in dieſer Tragödie zwiſchen Kreon und ſeinem Sohne Hämon. Ganz abgeſehen davon, daß Hämon, indem er die Antigone vertheidigt, auf die Seite der Familienvertretung dem Staatsvertreter Kreon gegenüber ſich ſtellt, kommen hier noch die einſeitige Berechtigung des herangewachſenen Sohnes dem Vater gegenüber und die einſeitige Berechtigung des ältergewordenen Vaters dem herangewachſenen Sohne gegenüber in Konflikt, und Vater und Sohn jagen ſich in dieſen ihren einſeitigen Rechten bis zu einer ſolchen Spitze hinauf, daß der Bruch unvermeidlich iſt, und nur der tragiſche Dolch hier die Verſöhnung herbeiführen kann.

Dieſes, daß in Sophokles Antigone jene dritte Stufe des Tragiſchen anklingt — ich ſage anklingt; denn wir dürfen nicht vergeſſen, daß immer das Schickſal im Vorgrunde ſteht, und die That der Individuen nicht als eine freie erſcheinen läßt — dieſe geläutertere Anſicht des Tragiſchen macht Sophokles Antigone zu der größeſten Tragödie der Griechen; in ihr dämmert ſchon die Morgenröthe der chriſtlichen Weltanſchauung.

In der modernen Tragödie dagegen, wo nicht das Schickſal, ſondern die freie Subjektivität das zuerſt Gegebene iſt, wo alſo die freie Subjektivität das Schickſal erſt herausfordert — da wird der eigentliche Boden für die Idee des Tragiſchen als eines Kampfes einſeitig Berechtigter zu finden ſein.

In Shakſpeare's Romeo und Julia, wer kennt nicht dieſes Zauberſtück der Liebe? — hat die Kritik nicht ſelten den tragiſchen Ausgang getadelt. — Das Hauptpathos in dieſem Stücke iſt die Liebe, die ſüßeſte, die je eines Dichters Genius gemalt. Wie

friſcher Schnee auf eines Raben Rücken, ſo ſagt Julia von ihrem Romeo, daß er ruhe auf Fittigen der Nacht — wie friſcher Schnee auf eines Raben Rücken ſchmilzt die Liebe auf dem dunkeln von Parteihaß gefärbten Hintergrunde dieſes bewundernswürdigen Werkes. Wer wollte es läugnen, daß die Liebe etwas Heiliges, Beſeligendes, von dem Himmel Geborenes ſei und wo ſie wie in Romeo und Julia die Sehnſucht der ganzen Welt zu trinken ſcheint, wer iſt es, der nicht in dieſem Bilde die Offenbarung einer göttlichen Idee ſähe? Ja, die Liebenden ſind hier berechtigt; ſie haben wirklich eine jener ſittlichen Wahrheiten, die im Göttlichen alle zur Einheit zuſammenſtrömen, zu ihrem Pathos gemacht; — aber die Liebenden ſind nur einſeitig berechtigt. Noch andere ſittliche Wahrheiten und Geſetze giebt es, die gleichfalls berechtigt ſind. Zu dieſen gehört die objektive Macht des Staats, gehört der Vaterwille, berechtigt durch den Haß der Parteien. Die Liebenden müſſen hier in Konflikt gerathen; ihnen ſtehen andere Vertretungen ſittlicher Geſetze mit derſelben Einſeitigkeit gegenüber. Für die Liebenden exiſtirt nichts anderes als ihre Liebe; nach ſich nur ſehnen ſie ſich, ſich nur wollen ſie, ſich nur haben ſie, die Welt liegt wie im Traume nur in ihnen, und wo ſie ſich ihrer Wirklichkeit erinnern, dient ſie nur dazu, ihre Liebe zu ſchmücken. So ſpricht Julia:

„Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht!
Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! Und ſtirbt er einſt,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn:
Er wird des Himmels Antlitz ſo verſchönen,
Daß alle Welt ſich in die Nacht verliebt,
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt."

Damit gilt für die Liebenden nichts als ihre Liebe. Mag ein

den ihr Pathos einander gegenüber dermaßen auf die Spitze, daß ein tragiſcher Ausgang unvermeidlich iſt. Ein ähnlicher Konflikt entſteht in dieſer Tragödie zwiſchen Kreon und ſeinem Sohne Hämon. Ganz abgeſehen davon, daß Hämon, indem er die Antigone vertheidigt, auf die Seite der Familienvertretung dem Staatsvertreter Kreon gegenüber ſich ſtellt, kommen hier noch die einſeitige Berechtigung des herangewachſenen Sohnes dem Vater gegenüber und die einſeitige Berechtigung des ältergewordenen Vaters dem herangewachſenen Sohne gegenüber in Konflikt, und Vater und Sohn jagen ſich in dieſen ihren einſeitigen Rechten bis zu einer ſolchen Spitze hinauf, daß der Bruch unvermeidlich iſt, und nur der tragiſche Dolch hier die Verſöhnung herbeiführen kann.

Dieſes, daß in Sophokles Antigone jene dritte Stufe des Tragiſchen anklingt — ich ſage anklingt; denn wir dürfen nicht vergeſſen, daß immer das Schickſal im Vorgrunde ſteht, und die That der Individuen nicht als eine freie erſcheinen läßt — dieſe geläutertere Anſicht des Tragiſchen macht Sophokles Antigone zu der größeſten Tragödie der Griechen; in ihr dämmert ſchon die Morgenröthe der chriſtlichen Weltanſchauung.

In der modernen Tragödie dagegen, wo nicht das Schickſal, ſondern die freie Subjektivität das zuerſt Gegebene iſt, wo alſo die freie Subjektivität das Schickſal erſt herausfordert — da wird der eigentliche Boden für die Idee des Tragiſchen als eines Kampfes einſeitig Berechtigter zu finden ſein.

In Shakſpeare's Romeo und Julia, wer kennt nicht dieſes Zauberſtück der Liebe? — hat die Kritik nicht ſelten den tragiſchen Ausgang getadelt. — Das Hauptpathos in dieſem Stücke iſt die Liebe, die ſüßeſte, die je eines Dichters Genius gemalt. Wie

frischer Schnee auf eines Raben Rücken, so sagt Julia von ihrem Romeo, daß er ruhe auf Fittigen der Nacht — wie frischer Schnee auf eines Raben Rücken schmilzt die Liebe auf dem dunkeln von Parteihaß gefärbten Hintergrunde dieses bewundernswürdigen Werkes. Wer wollte es läugnen, daß die Liebe etwas Heiliges, Beseligendes, von dem Himmel Geborenes sei und wo sie wie in Romeo und Julia die Sehnsucht der ganzen Welt zu trinken scheint, wer ist es, der nicht in diesem Bilde die Offenbarung einer göttlichen Idee sähe? Ja, die Liebenden sind hier berechtigt; sie haben wirklich eine jener sittlichen Wahrheiten, die im Göttlichen alle zur Einheit zusammenströmen, zu ihrem Pathos gemacht; — aber die Liebenden sind nur einseitig berechtigt. Noch andere sittliche Wahrheiten und Gesetze giebt es, die gleichfalls berechtigt sind. Zu diesen gehört die objektive Macht des Staats, gehört der Vaterwille, berechtigt durch den Haß der Parteien. Die Liebenden müssen hier in Konflikt gerathen; ihnen stehen andere Vertretungen sittlicher Gesetze mit derselben Einseitigkeit gegenüber. Für die Liebenden existirt nichts anderes als ihre Liebe; nach sich nur sehnen sie sich, sich nur wollen sie, sich nur haben sie, die Welt liegt wie im Traume nur in ihnen, und wo sie sich ihrer Wirklichkeit erinnern, dient sie nur dazu, ihre Liebe zu schmücken. So spricht Julia:

„Komm, Nacht! — Komm, Romeo, du Tag in Nacht!
Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn:
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen,
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt,
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt."

Damit gilt für die Liebenden nichts als ihre Liebe. Mag ein

Unglück hereinbrechen, was für eines will — es iſt unendlich klein gegen das geringſte, das ihrer Liebe droht. Als Tybalt, Julias Vetter, von Romeo erſchlagen iſt, und Romeo deßhalb verbannt wird, da ruft Julia aus:

„O dies verbannt, dies eine Wort verbannt
Erſchlug zehntauſend Tybalts. Warum folgte
Auf dieſe Botſchaft: todt iſt Tybalt, nicht
Dein Vater, deine Mutter, oder beide?
Das hätte ſanftre Klage wohl erregt.
Allein dies Wort: verbannt iſt Romeo
Bringt Vater, Mutter, Tybalt, Romeo
Und Julien um — verbannt iſt Romeo! —"

Ja, dies iſt ſchön, dies wird ewig ſchön ſein, ſo lange Menſchenherzen ſchlagen; aber der Wurm der Endlichkeit lauert ſchon in der Roſe, die vor uns ſo ſchön blüht. Der Menſch, von dem Göttlichen erfüllt, kann ja dieſes ſelbſt nur in endlicher Einſeitigkeit darſtellen. „Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde" — ruft Schiller in dieſem Sinne aus. Und ſo ſehen wir dieſe Blumen vor uns fallen, weil ſie zwar eine ewige Idee, die allmächtige weltbezwingende Liebe ſpiegelten, aber nur dieſe Idee allein ohne Rückſicht auf andere berechtigte Mächte des Lebens. Und ſo iſt ihr Fall dennoch Strafe, aber ſie fallen nicht für gemeine Schuld, ſie fallen für ihre Idee, für ihre Idee geben ſie ſich ſelbſt den Tod, und der Tod ſelbſt lächelt der Verklärung ſeiner Opfer. — Fragen wir nach der tragiſchen Verſöhnung? — Ueber den Leichen ihrer Kinder reichen ſich der alte Capulet und der alte Montague die Hände und nennen ſich Brüder; aus Haß iſt Liebe geboren, und Friede iſt in Veronas Mauern. Die Sonne der höheren Einheit alles Getheilten im Leben erleuch-

tet und ſprengt das Gewölbe des Todes, und der klare Friedenshimmel lacht auf die Trümmer nieder.

Und wo wir hinblicken bei Shakſpeare, finden wir in ſeinen tragiſchen Charakteren dieſe einſeitige Berechtigung; ſelbſt bei ſeinen furchtbarſten Geſtalten vermiſſen wir dieſen Zuſammenhang mit dem Sittlichen nicht. Das gemeine Böſe, wie es Schiller in ſeinem Franz Moor darſtellt, hat uns Shakſpeare nie gezeigt. So haben Lear's Töchter Goneril und Regan und ſelbſt der Baſtard Edmund eine einſeitige Berechtigung für ſich, ſo Shylok, ſo Makbeth und ſein grauenvolles Weib.

Was iſt in Goethes Taſſo das bewegende tragiſche Prinzip? Kein anderes, als das der einſeitigen Berechtigung. Taſſo vertritt das Recht der Welt der Ideale, Antonio das Recht der wirklichen, der realen Welt. *Beide* haben Recht; aber beide haben in ihrer einſeitigen Berechtigung einander gegenüber eben ſo wohl Unrecht. Das höhere Prinzip iſt die Einheit; daher die Prinzeſſin (was auch Viſcher anführt) ſehr wahr aus der Idee des Ganzen ſpricht, wenn ſie ſagt:

„Zwei Männer ſind's, ich hab' es lang gefühlt,
Die darum Feinde ſind, weil die Natur
Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte."

Was iſt es, das uns jenen Carlos in Goethes Clavigo nicht ganz verächtlich erſcheinen läßt? Nichts anderes iſt es, als die einſeitige Berechtigung der Weltverhältniſſe, die dieſer Charakter vertritt. Viel höher ſteht dieſer Charakter als ein ähnlicher, der dem Dichter mag vorgeſchwebt haben — Leſſings Marinelli. In ihm haben wir die nackte Sünde ohne alle Berechtigung.

Dieſe Idee des Tragiſchen nun in ihrer höchſten Faſſung als der Kampf einſeitig berechtigter ſittlicher Mächte, aus deren Konflikt

die höhere Einheit im Göttlichen als Verſöhnung hervorgeht, dieſe Idee hat alle Momente der Freiheit in ſich.

Durch die Macht ſeines Willens ſtürzt der Menſch in die Kolliſionen des Lebens, der Geſchichte, ringt mit den Zufällen und unterwirft ſich die Elemente wie der Natur, ſo des Geiſtes. Weithin verfolgen wir die Bahn, die ein mächtiger Wille zog. Das Feld der Geſchichte iſt durchbrochen von dieſen Straßen, die die Gewaltigen unter den Menſchen hineingebaut. Vernichtung und Segnung in gleichem Maaße bezeichnet ihren Weg. — Durch die Macht ſeines Willens überwindet der Menſch die Schrecken des Todes, kann er das Leben fallen laſſen, kann er zum Selbſtmorde fortgehen. Durch die Macht des entfeſſelten Willens iſt es, daß der Menſch ſich entfremden kann von allen ſittlichen Mächten, von der goldenen Straße des ewig Wahren, Guten und Schönen kann er weichen, — ja, die Freiheit des Willens macht ihn ſo ſtark, daß er ſich loszureißen vermag von Gott, daß er ſich verliert in die furchtbare Abſtraktion des Böſen, aus deren Nacht er die ſittliche Welt mit jenem Wahlſpruche des dritten Richard ſchreckt — mit dieſem Wahlſpruche alles Böſen: „Ich bin ganz allein ich ſelbſt!“

Die Freiheit des Willens, die Berechtigung des Individuellen, dieſer Fond, der mein iſt, den mir Gott nicht nehmen kann, das, wodurch ich Ich bin, und kein anderes Ich — dieſer Beſtimmte, Beſondere, Einzelne bin — das treibt alles geiſtig Lebendige in die tragiſche Einſeitigkeit, ſei es in der äußerſten Abſtraktion des Böſen, ſei es im Wiederſcheine wahrhaft ſittlicher Mächte.

Nie wird dieſe tragiſche Konſtellation des Univerſums enden, ſo lange noch das Einzelne, das Beſondere ſich in ſich ſelbſt erfaßt — und nie wird dies enden; denn das Univerſum iſt nur da-

durch ein Lebendiges, zur Herrlichkeit des Göttlichen ſich in ſich entwickelndes, daß das einzelne Daſein gegenüber dem Allgemeinen in ſeinem Rechte bleibt — daß die einzelne Blume ſich entfalten und ihre Gattung in unendlichen Reihen der Exiſtenzien ſpiegeln kann, daß die Gattungen der Thierwelt in unermeßlich verbreiteten Einzelweſen Erde, Luft und Waſſer erfüllen — ja das Univerſum iſt nur dadurch ein in ſich Lebendiges, daß der Menſch, die Krone der Schöpfung, ſich nimmer wiederholt, in immer neuen Individuationen frei in ſich ſelbſt und aus ſich ſelbſt ſich beſtimmt, und eine jede Bruſt ein anderer Tempel Gottes iſt.

Aber das Einzelne muß als Einzelnes zu Grunde gehen, doch es hat der Herrlichkeit des Allgemeinen gedient; es zeigt in ſeinem Untergange, daß es mitten in ſeiner Einzelheit nur dem Ganzen gelebt.

Das iſt die Idee des Tragiſchen: Alles Einzelne kann nur einſeitig berechtigt ſein, denn es iſt ein endlich bedingtes; wo aber der tragiſche Dichter das Einzelne zu Grunde gehen läßt — da tritt die höhere Einheit im Göttlichen hervor und Friede wird, wo Kampf war, und Heiterkeit breitet ſich aus, wo Wahn in Nacht begrub.

Hier gelten Fichtes große Worte: „Nichts Einzelnes vermag zu leben in ſich und für ſich ſelbſt allein, ſondern Alles lebt in dem Ganzen und dieſes Ganze ſelber in unausſprechlicher Liebe ſtirbt unaufhörlich für ſich ſelber, um neu zu leben.

Das iſt das Geſetz der Geiſterwelt: Alles, was zum Gefühle des Daſeins gekommen, falle zum Opfer dem in's Unendliche fortzuſteigernden Sein — und dieſes Geſetz waltet unaufhaltbar, ohne irgend Eines Einwilligung zu erwarten. Nur dies iſt der Unterſchied, ob man mit der Binde um das Haupt, wie ein Thier, ſich

zur Schlachtbank wolle führen laſſen, oder frei und edel, im vollen Vorgenuſſe des Lebens, das aus unſerem Falle ſich entwickeln wird, ſein Leben am Altare des ewigen Lebens zur Gabe darbringen."—

So denkt der, der in der Idee lebt, der nicht nur für den flüchtigen Tag lebt; der da weiß, daß er nicht nur ein Bürger von dieſer Welt, ſondern auch ein Bürger jener anderen Welt iſt, die nicht von heute iſt und nicht von geſtern iſt, ſondern die ewig iſt.

Wir ſind alle dem Untergange geweiht! Aber nicht dadurch, daß die Tempel fallen, fällt, was Göttlich in uns iſt. Verweslich, ſind wir dennoch unverweslich, durch Schwachheit gehen wir zur Kraft, geſät in Unehre, werden wir auferſtehn in Herrlichkeit!

Das ſind die Perſpektiven des Tragiſchen!

Dieſe Perſpektiven aber öffnen ſich nicht, wo Goethe den tragiſchen Abſchluß macht: ja ſie öffnen ſich auch nicht, mindeſtens nicht künſtleriſch, wo Schiller abſchließt.

Nach der vorangegangenen Entwickelung der Idee des Tragiſchen in ihren verſchiedenen Stufengängen können wir jetzt mit Entſchiedenheit den Punkt bezeichnen, wo dieſe Schwäche unſerer großen Dichter ihre Nahrung fand. Sie haben die Weltanſchauung des Klaſſiſchen nicht zu überwinden vermocht. Was ſie zunächſt als Bildungsmittel aufnahmen, wo ſie im Rechte waren, behaupteten ſie ſpäter als abſoluten Standpunkt, wo ſie aus den Gleiſen des Fortſchritts wichen. Dieſer Vorwurf trifft unſere Dichter mit unabweislichem Rechte in Rückſicht ihrer Anſchauung des Tragiſchen. Sie halten die zweite, hiſtoriſch überwundene Stufe deſſelben feſt, die Stufe des Klaſſiſchen, vorchriſtlichen Dualismus.

Tritt dies bei Schiller in der Braut von Meſſina unverholen hervor, iſt es hier Abſicht, jenen Standpunkt feſtzuhalten, ſo ſind die anderen Werke des Dichters — dies gilt faſt für alle — mehr verholen namentlich in ihren Schlüſſen krank an dieſem Uebel. Die Ruhe des Kirchhofs umſchauert den Schluß des Don Carlos; die Partiſane feiger Häſcher und Verrätherehrenlohn ſiegen im Wallenſtein; Weiberrache und das Schaffot gränzen Maria Stuart ab.

Bei Goethe dieſelbe Erſcheinung. Nur mit dem Unterſchiede, daß es dieſer Dichter nicht wagt, hier, wo die Ankerkette zwiſchen Diesſeits und Jenſeits reißen ſoll, der lieben Endlichkeit zu entſagen. Goethe ſchließt ſeine Werke entweder gar nicht ab wie den trefflich angelegten Taſſo, oder er ſchließt — „man merkt die Abſicht und wird verſtimmt" — er ſchließt ungern ab wie im Egmont, oder aber er ſchließt unſittlich ab wie im Fauſt.

Fragt man: Wo ſind denn dieſe tragiſchen Schlüſſe, die dem Ideal entſprechen?

Tretet auf den größtmöglichen Schauplatz, tretet in die Hallen der Muſe Shakſpeares. Seht hier dies Bild der Eintracht und des Friedens — es reichen ſich die Väter Romeos und Julias über den Leichen ihrer Kinder die Hände — nicht der Tod ſiegt, ſondern das Leben, das aus unſerem Falle ſich entwickelt, winkt uns mit Palmen.

Hier das mächtige Dänenhaus und ſein ſtolzer Sohn! Auf einen Schlag gefällt ſind Alle. Aber nicht der Tod bleibt König in dem Reich des Lebens; — ein zweiter Vorhang rauſcht auf — wir ſehen Fahnen, Kriegsmuſik erſchallt — friſche Völker rücken herein — an ihrer Spitze der Sohn des Muths und der That, der Norwege Fortinbras. Die Welt iſt nicht aus den

Fugen — eine neue Bergſtraße über neue Höhen ſchlägt der Dichter.

Soll es das Höchſte ſein? — Blickt hin auf den Ausgang des dritten Richard: Welche Zermalmung des unbeugſamen Böſen! Welcher Friede in dieſem gottmuthigen Richmond! Zuletzt die weiße und rothe Roſe vereint, und am Schluß des ſtaunenswürdigen Ganzen jenes „Gott, ſprich Amen!“ —

Nein, das haben ſie nicht vermocht unſere großen Dichter!

Vierzehnte Vorleſung.

Die aufgeſtellten zwei Reihen der Kunſtthätigkeit, nach Goethe und Schiller noch tieferer Vermittelung fähig, durchdringen ſich zum Humor. Durchbruch der Idee des Humors in Jean Paul. Der Begriff des Humors.

Auf den Spitzen der organiſchen Entwickelung der großen Epoche unſerer vaterländiſchen Literatur, bei Goethe und Schiller, angelangt, trieb es uns, den Gang der ganzen bis dahin fortgeführten Entwickelung im Auge, immer noch eine höhere Vermittelung der beiden Seiten des Schönen, des Idealen und Realen auf hiſtoriſchem Boden aufzuſuchen. Bei beiden Dichtern, Goethe und Schiller, ſo nahe ſie die Pole rücken, fällt das Hauptgewicht immer noch auf die eine, oder die andere Seite. Goethe iſt vorwiegend Realiſt, Schiller vorwiegend Idealiſt.

Hier nun entſteht die wichtige Frage, worin kann der Fortſchritt über Goethe und Schiller hinaus liegen? Die Beantwortung dieſer Frage entſcheidet über die Richtung, die die Literatur der neueſten Zeit genommen und nehmen wird.

Nach der gegebenen Entwickelung, wie in Gottſched, Hagedorn, Wieland, Goethe das Realprincip, und in Bodmer, Haller, Klopſtock, Schiller das Idealprincip in immer höherer Potenz, das heißt hier, beide Richtungen in immer näherem Zuſammenſchluſſe ſich ſuchten und vermittelten, wäre die nächſte Beantwortung der Frage, worin kann der Fortſchritt über Goethe und Schiller hinaus beſtehen, dieſe: — darin, daß die beiden Seiten des Kunſtſchönen, die in Goethe und Schiller mehr oder weniger auseinander liegen, noch näher zuſammenrücken. —

Hier nun müſſen wir uns vergegenwärtigen, bis zu welcher Stufe künſtleriſcher Weihe das Ideale und Reale in Schiller und Goethe ſich entwickelt, d. h. wie nahe beides ſich in jedem Einzelnen rückte. Wo kann der Fortſchritt liegen?

Wir ſind bei der Entwickelung der Klopſtockſchen und Wielandſchen Weltanſchauung zu einer weiteren Beſtimmung des Aeſthetiſchen fortgegangen. Wir haben geſehen, wie ſich die Idee des Erhabenen ergab, wenn das erſte Moment im Schönen, die Idee, ſich aus der ruhigen Einheit des unmittelbaren Schönen losreißt und ſich erhebt über das zweite Moment im Schönen, die ſinnliche Erſcheinung.

Wir haben geſehen, wie die Idee des Komiſchen ſich ergab, wenn ſich das zweite Moment im Schönen, die ſinnliche Erſcheinung, das ſinnlich Wirkliche, der Idee gegenüber in ſeiner Endlichkeit ſpreizt, wenn endliche Konflikte ſich durch einander ſchlingen, mit dem Scheine eines Idealen prunken, und endlich in ſich zerplatzen, weil ſie ſich ohne das ideale Band nicht zu halten vermögen. Dies iſt der Kontraſt, den wir komiſch nennen.

Wenn nun die Beantwortung der Frage, worin der Fortſchritt über Goethe und Schiller hinaus beſtehen könne, im Allge-

meinen allerdings dieſe wäre, daß ſich Idee und Erſcheinung, oder ideale Weltanſchauung und reale Weltanſchauung, noch näher rückten, ſo wäre die Beantwortung dieſer Frage, nachdem wir zu weiteren Beſtimmungen der Momente des Schönen fortgegangen, näher dieſe: der Fortſchritt muß ſich da aufbauen, wo die Ideen des Erhabenen und des Komiſchen näher aufeinander treffen und ſich ermitteln.

Der erſte Gegenſatz im Schönen iſt alſo das Erhabene, der zweite Gegenſatz im Schönen das Komiſche — der dritte Gegenſatz im Schönen endlich, und damit betreten wir ein neues Gebiet der kunſtgeſchichtlichen Entwickelung — der dritte Gegenſatz im Schönen iſt der Humor.

Ehe wir mit dieſem höchſt bedeutungsvollen äſthetiſchen Elemente auf den Boden der geſchichtlichen Verwirklichung treten, wollen wir uns zuvor vom Standpunkte des Begriffs mit deſſen innerem Weſen vertraut machen.

Der Begriff Humor iſt zunächſt engliſchen Urſprungs. „Humor, ſagt Ben Johnſon, iſt eine Beſchaffenheit der Luft oder des Waſſers und hat dieſe zwei Eigenſchaften an ſich: Feuchtigkeit und Flüſſigkeit. Gießt z. B. Waſſer auf den Boden, ſo wird es naß machen und laufen. Ebenſo mit der Luft; zwingt ſie durch ein Horn oder eine Trompete, augenblicklich wird ſie hinwegfließen und eine Art von Thau zurücklaſſen. Daraus ſchließen wir denn, daß Alles, was etwas Flüſſiges und Feuchtes an ſich hat, und nicht im Stande iſt, ſich an einem gewiſſen Orte zu halten, Humor iſt. So ſind in einem jeglichen menſchlichen Körper das choleriſche, phlegmatiſche, melancholiſche und ſanguiniſche Temperament Humors, weil ſie beſtändig in irgend einem Theile im Fluſſe ſind und ſich nicht feſthalten können. Und ſo kann man

nun die Metapher auch auf die allgemeine Gemüthsverfaſſung eines Menſchen anwenden." —

So weit Ben Johnſon. Er giebt als das Charakteriſtiſche des Humors das Flüſſige an, ohne ſich die Frage aufzuwerfen, was denn das ſei, das im Humor fließe. Wir wollen dieſe Frage, was im Humor fließe, zu beantworten ſuchen.

Wir erinnern uns zunächſt wieder, daß der komiſche Kontraſt das in ihm enthaltene nothwendige Moment des Erhabenen umkehre, dieſe Umkehrung aber feſtzuhalten vermöge, weil dieſe ideale Seite in ihm an irgend einem Punkte dieſe Umkehrung verdiene, d. h. endlich begränzt ſei.

Fragen wir nun nach derjenigen Erhabenheit, die auch im Humor ein nothwendiges Moment des Kontraſtes iſt, ſo treffen wir hier auf das Erhabene in ſeiner reinen Idealität. Der Humor ſtellt ſein Erhabenes ſtets in die Perſpektive des Unbegränzten und Unendlichen. Das begränzte Erhabene im Komiſchen kann erliegen; das unbegränzte Erhabene, taucht es ſich in die Welt der Erſcheinung, geht ſiegreich durch dieſe hindurch: ſo im Humor. Eben aus dieſer Faſſung des Idealmoments im Humor iſt der Grund abzuleiten, weßhalb dieſer feinſte Erguß des künſtleriſchen Genius nur in der Strömung der romantiſchen, chriſtlichen Weltanſchauung ſich gebären konnte, wo zuerſt das Ideale in ſeiner freien Beziehung zu dieſer Welt des Lebens und der Wirklichkeit gedacht wurde.

So kann denn der Humor, da das ideale Moment in ihm ein Erhabenes in eigentlich idealer Bedeutung iſt, bei der Umkehrung deſſelben nicht ſtehen bleiben, wie dies das Komiſche thut, ſondern wird, eben in der Umkehrung begriffen, ſogleich zu neuer Umkehrung fortgehen müſſen. Auf der einen Seite ein umgekehrtes

Erhabene, iſt der Humor auf der anderen Seite ebenſowohl ein umgekehrtes Komiſche. In dieſem ſteten Herüber und Hinüber der beiden Richtungen des Schönen, der Idee und der Erſcheinung, oder in näherer äſthetiſcher Beſtimmung des Erhabenen und des Komiſchen, hat der Humor ſein Weſen. Und in dieſer Beziehung iſt die Bedeutung des Wortlauts ſchlagend. Erhabenes und Komiſches ſind im Humor in ſtetem Fließen begriffen. Der Humor iſt nicht das Komiſche, er iſt ebenſoſehr das Erhabene; der Humor iſt nicht das Erhabene, er iſt ebenſoſehr das Komiſche; er iſt die konkrete Einheit beider, denn konkret iſt dasjenige, was entgegengeſetzte Beſtimmungen in ſich vereinigt.

Die vorgefaßte Meinung, der man ſo häufig begegnet, das Humoriſtiſche ſei das Komiſche, muß ganz aufgegeben werden. Das Komiſche iſt nur eine Richtung im Humor. Wie ganz anders iſt das Lachen, das der Humor, wie ganz anders das Lachen, das das Komiſche erzeugt. Das Lachen über das rein Komiſche ein gutmüthiges zu nennen, iſt gefährlich. Wenn man hier ſagt, daß man Thränen lache, ſo hat dieſe Thränen die äußere Erſchütterung des Körpers erzeugt; die Thränen aber, die dir der humoriſtiſche Genius in's Auge zaubert, ſind die wahren Thautropfen der Seele, die Perlen des edelſten Inneren, und nicht das Lachen wie beim Komiſchen, ſondern das Lächeln, das wehmüthige, trocknet ſie wieder.

Der Humor weint über das Elend dieſer armen Welt, über den Jammer der Hütte, über die Peſt der Throne — ſeine Thränen ſind wirklich naß. Aber nicht lange, ſo jagt er nach dem Extrem; den Gegenſtand, dem eben noch ſeine Thräne galt, ſtellt er in das Schlaglicht der Endlichkeit, und nun weiß der Humor an dem Gegenſtande zu entdecken den ganzen Plunder des Erdigen —

er anatomirt die Sterblichkeit. Seht, ruft er vielleicht, ſeht dieſes gebrechliche Ding, dieſen Menſchenleib, nennt ſich Tempel Gottes und überdauert kaum an die achtzig Jahr, um dann zu faulen. Während ſo der Humor ſich in das Detail der Endlichkeit hinunterläßt, während er explicirt, wie nichtig Alles iſt, wie ſchaal, wie leer, zerreißt er plötzlich dieſes Gewebe von Tollheit und mit einem Ruderſchlage ſeines Fittigs ſteigt er in die höchſte Region wieder des Idealen und ruft von ſeiner Höhe: Ich ſehe den ganzen Erdball mit allen ſeinen Tempeln; ihre Kuppeln, ihre Zinnen erglühen im Sonnengolde — aber der höhere, ſchönere Tempel Gottes, Altar des Ewigen, Stätte nicht nur von dieſer Welt — das iſt der Menſch. Menſch, o Gotteshaus und Gottesacker, erkenne deine Beſtimmung.

Welch' bewundernswürdigeres Beiſpiel des Humoriſtiſchen könnte ich anführen als den Eingang des fünften Aktes zum Hamlet. Die Todtengräber graben das Grab Opheliens. Hier läßt ſich der Unterſchied des Komiſchen und des Humoriſtiſchen ſchlagend nachweiſen. So lange die Todtengräber allein ſind, ſtehen wir im Komiſchen; es ſind eben nur endliche Beziehungen, die ſich im Witze des Wortſpiels kund geben. — So wie aber Hamlet mit dem Horatio hinzutritt, erfährt das Komiſche den Gegenſtoß des Erhabenen; beide künſtleriſche Mächte fangen an gegeneinander zu reagiren, dieſe Strömung aber der Wogen des Komiſchen und der Wogen des Erhabenen, wiſſen wir, ſpiegelt den Humor.

Kirchhof hier, Grab und Tod — die Schädelſtätte der Vergänglichkeit, die zu betreten die Sterblichen zittern; hier, wo Alles ſchweigt, und nur der Wind in den Wipfeln der Bäume flüſtert und das trockene Laub von vergeſſenen Gräbern fegt —

Bühne der Verweſung, großer Erdaſchenkrug, den Leichenſteine wie Basreliefs ſchmücken, gehoben durch des Mondes bleichen Schein — kein beſſerer Boden für den Flug des Humors! Wo der natürliche, urſprüngliche Menſch herausgeriſſen wird aus den Masken des Lebens und in der tiefſten Kammer ſeines Ichs vor Gott hinſtürzt, gerade da jagt der Humor mit der Zauberruthe des Komiſchen die eitlen Bilder des Lebens auf. Hamlet, der Fauſt der Engländer, das Höchſte wollend, Gottes Rathſchluß mit der Sonde ſeiner Skepſis durchforſchend, hier am Ziele alles Endlichen, der letzten Gruft, wird von einem Todtengräber mit gewöhnlichen Wortſpielen gehetzt und in die Enge getrieben — muß ſich ſagen laſſen, daß die Leiche eines Lohgerbers neun Jahr in der Erde liegt ohne zu faulen — dann wieder Hamlets Geſpräch mit dem Schädel eines Hofnarren — danach ein Griff in die Weltgeſchichte nach Alexander, Cäſar, die auch zu Schädeln worden — hier wird das Grab Ophe-liens zum Grabe der ganzen Endlichkeit, das der weltumſpannende Humor gräbt.

Ein anderes Beiſpiel der humoriſtiſchen Weltanſchauung nehme ich aus dem Lear.

Aus allen Ecken der Welt, dieſes ſehr geräumigen Schauſpielhauſes, ſtürmen hier die Leidenſchaften hervor der Menſchen zu einem Königs- und Narren-, Bettler- und Baſtard-Quodlibet, wo ſelbſt die unbelebte Natur zu dieſen Vokalſtimmen der Leidenſchaften ihre Inſtrumentaltöne, Sturm, Ungewitter und Brauſen des Meeres ausſtrömt; wo die Kluft ausgefüllt erſcheint, die die Tugend von dem Laſter fern hält; wo das Lächeln verklärender Liebe von dem Grinſen bübiſcher Verruchtheit in ſeinen tiefſten Grund zurückgeſcheucht wird; wo Sinn und Wahnſinn ſo in ein-

anderſpielen, daß man ihre Pole nicht mehr unterſcheidet — ja, und dies iſt das Staunenswürdige, wo ein Narr mit der Schellenkappe über dem Ganzen wie ein romantiſcher Chor im Gegenſpiel zu dem antiken, ſteht.

Das tragiſche Dunkel bricht mit dem dritten Akte in die innerſten Zellen des Kunſtwerks herein und lagert ſich, einmal heraufbeſchworen, über das ganze Geſchlecht, Alles in ſeine Nacht begrabend. Die Leidenſchaften der Menſchen ſind losgelaſſen, die Ordnung der Dinge iſt aus den Fugen, die Baſis des Familienlebens iſt unterwühlt, die Grundſäulen des Staates wanken — im Aufruhr ſind die Elemente und „thürmen ihre hohen Schlachtreihn" über den Häuptern dieſer verkehrten Welt. Welch' ein Bild bietet uns der nach der erſten Scene des Länderzerreißens wieder erſcheinende König? Was iſt ſeit jener Schenkung an ſeine Töchter vorgegangen? — Die Majeſtät, die wir in ihrer ganzen Herrlichkeit ſtrahlen ſahen, fängt an zu erbleichen und vor unſern Augen Stück für Stück den Purpur abzuſtreifen. Von den Stufen, die das Menſchengeſchlecht überhaupt erklommen, ſteigt dieſer Repräſentant der Menſchenwürde herunter in das Dickicht des Waldes zu den Thieren, und der Dichter ſetzt alle Triebfedern in Bewegung dieſes Herunterſteigen zu verſinnlichen. Erſt auf dem Thron, nun auf der unterſten Stufe des Elends ſteht der König. Ihm zur Seite der Sohn Gloſters, der von Vater und Bruder verſtoßene Edgar, ein armer, nackter, wahnſinniger Bettler. Dieſen Edgar gerade hier dem Könige vorzuführen, iſt ein Meiſtergriff des Genius. Lear, der ſein Kind, Cordelia, verſtieß, gegenüber dieſem Edgar, den auch ein Vater verſtieß. Welch' ein Spiegel wird hier dem Lear vorgehalten? Freilich, er weiß es nicht; aber welche Anſchauungen ſtürmen in der Seele des Zu-

ſchauers! Wie furchtbar, muß dieſer ſich ſagen, ſpielt die Welt in dem Durcheinanderwerfen ihrer Bälle! Aber nicht genug an dieſer Zuſammenſtellung. Auch der alte Gloſter erſcheint noch. Hier ſteht Vater gegen Kind, Kind gegen Vater, Vater gegen Vater, zwiſchen ihnen der verſtoßene Kent, von Lear verſtoßen, aber unerkannt wie Edgar — in der That, hier iſt der erhabenſte Ernſt der Welt zuſammengelenkt in den tragiſchen Brennſpiegel, und Jeder, der vor dieſen dritten Akt tritt, wird es erfahren, daß wir Narren der Natur, um mit Hamlet zu reden, uns furchtbarlich in Gedanken ſchütteln ob der Größe und Unendlichkeit der Welt der Geiſter. Und gegenüber dieſer Erhabenheit jener Narr als der komiſche Gegenpol, und in dem Durcheinanderwogen dieſer Mächte die ganze, volle Strömung der humoriſtiſchen Weltanſchauung, die den Himmel ſpiegelt.

Eine Stelle will ich hervorheben. Unter Donner, Blitz und niederpraſſelndem Regen ſehen Sie den König, ſein greiſes Haupt entblößt, durchnäßt, vor Froſt ſchauernd, durch den Narren ſtets an die Traufe der Endlichkeit erinnert, endlich nachgebend Kents Bitten, aus dem furchtbaren Wetter zu treten in eine Hürde. Der Narr voran. Da ſchallt's aus dem Hintergrunde der Hürde: „Anderthalb Klafter! Anderthalb Klafter! Arme Thoms!" — Es iſt der verſtoßene Edgar, der ſich hier verbirgt. Der Narr ſchreit dem Lear entgegen: „Geh nicht hinein, Gevatter! Hier iſt ein Geiſt! Hilfe, Hilfe! Er ſagt, er heiße armer Thoms."

Kent. (hineinrufend.)

Wer biſt du, der im Stroh hier murmelt? Komm heraus!

Nun erſcheint Edgar, faſt nackend, tritt frierend und zitternd in das Wetter hinaus und vor den König hin. Während jetzt das

Ungewitter ſeinen höchſten Grad erreicht, ſtarrt Lear den Elenden an und ruft: „Wie? gabſt du Alles deinen beiden Töchtern und kamſt du ſo herunter?“ — Gleich darauf folgt: „Dir wäre beſſer in deinem Grabe, als ſo mit unbedecktem Leibe dieſer Wuth der Lüfte begegnen.“ — Und jetzt beginnt erſt eigentlich der Wahnſinn des Königs und er tritt ſelbſt ohne den Narren in die humoriſtiſche Spiegelung. Es folgen die vielleicht größeſten Worte, die je ein Dichter ſchrieb. Lear fährt zurück vor dem nackten Elenden und ſchreit auf deſſen Blöße zeigend:

„Iſt der Menſch nicht mehr als das? Betracht' ihn recht! Du biſt dem Wurm keine Seide ſchuldig, dem Thier kein Fell, dem Schaaf keine Wolle, der Katze keinen Biſam. — Ha! — Drei von uns ſind überkünſtelt: Du biſt das Ding ſelbſt! Der natürliche Menſch iſt nichts mehr, als ſolch' ein armes, nacktes, zweizinkiges Thier wie du.“ —

Hier ſtehen wir in dem ganzen Feuer des Humors! Die Endlichkeit gegenüber dem Erhabenen ſich eben als Endlichkeit ſpreizen zu laſſen, liebt der Humor. Aber nicht dieſer einzelne Menſch Edgar in ſeiner endlichen Nacktheit liegt dem Lear in der Vorſtellung, ſondern die ganze Menſchheit als nackend, hilfsbedürftig, elend.

Sich gegenüber der Idee nackend zu machen und auf ſeine Endlichkeit zu pochen, während der Geiſt mitten in dieſer Anſchauung alle Himmel durchfliegt — dieſer Gegenſatz, mitten aus der Einheit herausgeriſſen, kommt hier zur Erſcheinung. Und der König ruft: „Hinweg, erborgter Plunder — kommt knöpft mich auf!“ — und reißt ſich den Plunder herunter, reißt ſich die kochende Bruſt frei, Ketten und Ringe fliegen — er will nicht

König ſein, will nackter, elender Menſch ſein, gegenüber dem Ewigen, das Endliche in ſeinem Nichts. — Und dennoch fühlen wir, rufen wir mitten in dieſer Zertrümmerung und Wegwerfung alles Idealen: „Jeder Zoll ein König!“ — das heißt hier: Jeder Zoll ein ewiges, unſterbliches Ich! —

Solche Gegenſätze herauf zu beſchwören vermag der Humor; es ſind die größeſten Gegenſätze des Univerſums.

Der Humor iſt die jüngſte Stufe des romantiſchen Kunſtbewußtſeins. Der orientaliſche und der klaſſiſche Standpunkt, wo die Gegenſätze des Univerſums nicht in ihrer Freiheit begriffen wurden, war nicht der Boden für den Humor. Ja ſelbſt das Mittelalter in ſeiner einſeitigen Gefühls- und Glaubensrichtung konnte dieſen Proteus nicht gebären. Es bedurfte des ſcharfen Einſchnitts der Reformation, dieſes Gegenſtoßes der Skepſis des Verſtandes, wovon eine ſtarke Doſis nöthig war, um das Element des Humors zuſammenzumiſchen. Seit der Reformation, bis zu dieſer Stunde ſind die Gegenſätze in immer individuellerer Zuſpitzung herausgetreten: der entſprechende Kunſtausdruck dieſes Weltzuſtandes, meinen wir, iſt der Humor. Shakſpeare und Cervantes ſind die Herolde dieſer jüngſten Stufe des Ideals, beide ſind in ihrem ſpecifiſchen Weſen ohne die Reformation nicht gedenkbar.

Wollte man gegen dieſe Anſicht den Ariſtophanes und die römiſchen Satiriker beibringen, ſo muß hier auf das Element des Komiſchen verwieſen werden, das den Widerſpruch vorwiegend endlicher Momente darſtellt, während der Humor den größeſten Gegenſatz, den des Unendlichen und des Endlichen, zum Mittelpunkte ſeines Wirkens macht, eine Faſſung, die erſt im Fluſſe der chriſtlichen Idee möglich war.

Der deutſche Kunſtgenius nun, an Shakſpeare ſich entzündend, nimmt das neue Element da erſt in ſich auf, wo die bei Goethe und Schiller immer noch entgegengeſetzten Beſtimmungen, die des Realismus und des Idealismus, einem höheren Dritten zuſtreben. Dieſer nothwendige Fortſchritt führt zum Humor; dieſes höhere Dritte iſt der Humor.

Keine Literaturgeſchichte, auch nicht Gervinus und nicht die Neueſten, haben den Humor in ſein Recht eingeſetzt. Ohne Kunſtwiſſenſchaft, auf die man vornehm herabſieht, ſpricht man in's Blaue hinein über den größeſten Vorgang im modernen Kunſtbewußtſein, ja, man wird zu den ſchreiendſten Ungerechtigkeiten fortgeriſſen, wie wir dies bei Gervinus werden nachzuweiſen haben.

Auf dem Gebiete der geſchichtlichen Verwirklichung tritt uns

Jean Paul Friedrich Richter

1763—1825.

als der individuelle Punkt entgegen, der in der organiſchen Fortentwickelung des deutſchen Kunſtgenius den Fortſchritt zur Idee des Humors darſtellt. Zwiſchen den Idealismus Schillers und den Realismus Goethes drängt ſich als vermittelndes Princip beider Weltanſchauungen der Humor Jean Pauls.

Aber die That Jean Pauls war keine vollſtändige, keine entſcheidende; es blieb beim Anſatze. Sein Humor, wie wir dies in der nächſten Vorleſung werden darlegen, blieb ein ſubjektiver; er hat das humoriſtiſche Ideal nicht darſtellen können in dem Spiegel der objektiven Welt, in der Sphäre der Geſchichte, in der Sphäre allgemein giltiger Weltzuſtände. Er greift ſeine Welt aus dem Blau und malt mit Regenbogenfarben. Seine Menſchen, ſeine Wirklichkeit iſt nicht von Fleiſch und Blut. Die Kritik hatte dieſe Seite dem Kunſtbegriffe gerettet; Jean Paul mußte ſie brin-

gen, mußte ſie nach dem Vorgange Goethes bringen — er hat ſie nicht gebracht. Dies iſt ſeine Schwäche, hier iſt er den Sympathieen früherer Standpunkte verfallen, hier athmet er die Urſtoffe ſeiner Nationalität, die vorwiegend nach der Innerlichkeit gähren.

Dieſe Schwäche aber verleite uns nicht, die Stärke zu verkennen, wie dies Gervinus thut.

Der deutſche Kunſtgenius, in ſeiner Fortentwickelung über Goethe und Schiller hinaus zum Humor hindurchwollend, hat in Jean Paul erſt die Morgenröthe eines neuen Aufgangs vorangeworfen, aber in dieſem Lucifer die ſichere Gewähr des kommenden Tages. —

Wir geſtatten uns einen Durchblick durch die Maſſe des noch vorliegenden Stoffes bis zur Gegenwart, um die hohe Bedeutſamkeit des neugewonnenen Elementes uns zu vergegenwärtigen.

Wir faſſen das ganze Gebiet der Kunſtthätigkeit von Jean Paul bis zur Gegenwart als einen Durchgangspunkt zum humoriſtiſchen Ideal.

Die gebildeten Nationen, vor allen Deutſchland, Frankreich und England, ſind durch die Phaſen ihrer Staatenbildungen, durch Näherrücken univerſeller Beziehungen, vor allen durch eine weitverbreitete, wie noch nie tiefeingreifende Denkkraft — wo Deutſchland einmal der Kopf, nicht das Herz Europens geweſen — die gebildeten Nationen ſind dadurch auf den Punkt gelangt, wo ihnen die Gegenſätze des Univerſums von Tage zu Tage mehr zum Bewußtſein kommen.

In Mitten dieſer Anſchauungen ringt das gegenwärtige Zeitalter nach dem Hafen der Verſöhnung; aber der Sturm der Gegenſätze hindert die Landung. Alles ſteht auf der Spitze des

wogenden Augenblicks und taucht hinunter nur um aus der Scylla in die Charybdis zu fallen. Die Sonne faſt jeden Tages beleuchtet einen großen Gedankenſchiffbruch, denn die Zeit, mächtig durch die zum Bewußtſein gebrachten Gegenſätze, hat nicht Zeit, die Erſcheinungen zu wiegen, ſie wirft ſie als Wrack an verſandete, öde Küſten.

Inſtitutionen, die Jahrhunderten getrotzt, werden zuſammengeriſſen nach dem großen Spruche: „Jede Zeit iſt eine Sphinx, die ſich in den Abgrund ſtürzt, ſobald ihre Räthſel gelöſt.“

Ueberall gräbt und wühlt ſich die Skepſis der Gegenſätze in das Mark der Erſcheinungen, und mit Bewußtſein der Principe, das iſt das Weſentliche, wird dieſer Kampf gekämpft. Die Bildung iſt ſo unermeßlich verbreitet, daß jede Maske, wer ſie auch vornehme, ihren Entlarver alſobald findet. Die Zeit weiß, was ſie will, wenn ſie auch in Gegenſätzen wogt: Die Gegenſätze ſind zum Bewußtſein gebracht! —

Dieſe Kluft zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, die nach allen Richtungen des gegenwärtigen Bewußtſeins immer weiter reißt, die ſchon bis zu den unterſten Stufen der menſchlichen Geſellſchaft hinunterklafft und um ſo bedrohlicher wird, je mehr die Noth der Wirklichkeit ſich geltend macht — dieſe Spa[illegible]ig können wir nur daraus erklären, daß die Gegenſätze des Univerſums den Volksgeiſtern durch den hohen Standpunkt der Kultur zum Bewußtſein gebracht werden.

Wo die Gegenſätze noch nicht erfaßt ſind, da kommt es wohl zu einem feindlichen Gegenüberſtehen; aber dieſes Verhältniß iſt ein kaltes Beharren einſeitiger Richtungen; hier ſchließt eins das andere aus und verarmt in ſich; keine Entwickelung, kein Fortſchritt iſt möglich. — Wo aber die Gegenſätze erfaßt ſind, wo

man gegenſeitig den gegenſeitigen Standpunkt kennt, wo man wählen kann, da man mit Bewußtſein in dieſen Kampf geht — da kommt es zum Aufeinanderſtoßen, da kommt es zur Entwickelung, zum Fortſchritt. Und in Mitten dieſer entgegengeſetzten Anſchauungen ringt das gegenwärtige Zeitalter.

Im Angeſichte nun dieſes großartigen Radſchwunges des Jahrhunderts — welche Stellung ſoll die Kunſt einnehmen? Soll ſie in dieſen ungeheuren Ernſt hineinlallen, Kindereien und Poſſen treiben, im einſamen Kämmerlein weinen, den Mond anſeufzen, einen Wachtel- und Nachtigallengeſang anſtimmen? Soll ſie uns in die Märchenwelt verſetzen, auf dem Aſter-Kothurne geſtiefelter Kater einherſchreiten, aus dem Meere der Geſchichte ſtatt der Perlen zum Diademe der Gegenwart todte Gerippe hervorholen? — Wahrlich nein! Das iſt Degradation der heiligen Würde der Kunſt, die als der hellſte, treuſte Spiegel des Weltgeiſtes in der Geſchichte iſt erkannt worden.

Der Boden, den das neunzehnte Jahrhundert für die Verwirklichung des Kunſtideals fordert, iſt nicht zu verkennen; es iſt der Boden der Geſchichte, der Geſchichte im höchſten Sinne des Wortes.

Wird nun das Zeitalter von jenen zum Bewußtſein gebrachten Gegenſätzen bewegt — für die Kunſt brachten Goethe und Schiller dieſe Gegenſätze zum Bewußtſein — ſo muß die Kunſt ſich in dieſe Gegenſätze tauchen, will ſie ihre Sendung erfüllen. In welcher Strömung aber wird ſie dieſes Bild am getreuſten ſpiegeln können? Wir erinnern uns der gegebenen Entwickelung — in der humoriſtiſchen! —

Den Idealismus Schillers würde der Genius der Zeit zurückweiſen wie den Realismus Goethes — der Humor iſt der ent-

ſprechende Kunſtausdruck für eine Zeit, die in mächtigen Gegenſätzen wogt — der Humor iſt die künſtleriſche Stätte der höchſten Gegenſätze.

Ich habe die Kunſtthätigkeit nach Jean Paul bis zur Gegenwart einen Durchgangspunkt zum humoriſtiſchen Ideal genannt; ſie iſt aber auch, meine ich, bis jetzt nur Durchgangspunkt. Die Rückkehr aus den Gegenſätzen des Humors in den idealen Frieden des Schönen, die eine organiſch nothwendige iſt, dieſe fehlt — es fehlt die höchſte That des Genius, die Verſöhnung der Gegenſätze.

In den meiſten Kunſterzeugniſſen der Gegenwart, die der Fahne des Jahrhunderts folgen, klafft nur die Wunde der Gegenſätze, ja mit einer gewiſſen Hartnäckigkeit und Reſignation auf Verſöhnung, die in ihrer Verzerrung als Weltſchmerz bekannt iſt, pocht man auf dieſes Herumjagen in Extremen, ohne den Friedensbogen darüber zu ſpannen.

Immerhin aber iſt dieſe Erſcheinung eine weſentliche Seite des Humoriſtiſchen, worin ein großer Genius die Verſöhnung ſich ſchon wird gebären laſſen.

Sonderbar! Wiederum war es das Ausland zuerſt, und zwar diejenige Nation, womit der deutſche Kunſtgenius von jeher die meiſten Sympathieen theilte, die engliſche Nation war es, die die leuchtendſte Erſcheinung dieſer neuen Kunſtrichtung hervorbrachte — ich meine Lord Byron.

Dieſer außerordentliche Geiſt, in deſſen Bruſt Himmel und Hölle zuſammenjauchzt, iſt im Doppelſinne des Worts der Dämon jener nur negativen humoriſtiſchen Richtung.

Es reißt wie zur Bewunderung ſo zum Grauſen hin, die Gegenſätze, die in dieſem Geiſte ſich überſtürzen, zu verfolgen.

Die ſchneidendſten Diſſonanzen der Weltanſchauungen, der idealen und der realen, jagen durcheinander; und zwiſchen den nie ſich berührenden Extremen wie zwiſchen einer Kluft hören wir nur den Schrei der Hölle, die ſich ihres Triumphes freut.

Byron iſt der Shakſpeare der Literaturbewegung in Deutſchland ſeit 1830. Er riß die Wunden ſeiner Zeit ſchonungslos auf, aber er hatte keinen Balſam dafür wie jener Dichter. Hinter der Maske ſeiner Weltverachtung und Weltverlachung ſtrahlte nicht die Weltliebe Shakſpeares. Lord Byron iſt der Dichter des Haſſes! Hier greift jene Zerfahrenheit und Zerriſſenheit der literariſchen Charaktere in Deutſchland ein, die ſeit 1830 nicht aufhört zu lärmen. Mit dieſem Strome kam jene junge Generation, die bis auf den heutigen Tag Drachenzähne ſäet, die wie Pilze aufſchießen, und eine geſunde Vegetation der Kunſtthätigkeit vergiftet. Nicht die hochthronende Gottesbegeiſterung finden wir hier, ſondern einen hohläugigen, ſcheelen Blick, der Gift und Galle ſpeit auf eine Welt, die der wahre Künſtler mit ewiger, heiliger Menſchenliebe umſpannt. Jene rothe Freiheitsmütze, die Einem in der modernen Literatur meiſt um die Ohren fliegt, iſt nicht das Palladium der Kunſt; iſt ein Götze, der über Nacht fällt. Und ſind Eure Waffen auch noch ſo blank, und rufen Euch auch die Gallerien Beifall — Ihr habet der Liebe nicht! Ueber den Trümmern, die Ihr zuſammenreißt, führt Ihr keine Sonne herauf, und ſchon fanget Ihr an, auf Eurem Karthago den Marius zu ſpielen.

Ja ſelbſt der franzöſiſche Kunſtgenius, aus den beengenden Schranken ſeiner Klaſſik ſich rettend, läßt dieſe Diſſonanz, die wir nur als Vorbote um ſo glorreicherer Harmonie betrachten, im Zuſammenklange mit anderen Volksgeiſtern hören. Man hat

die neue Richtung das „Neuromantiſche" genannt. Allerdings neuromantiſch! Aber in näherer Begriffsbeſtimmung nichts Anderes, als dieſelbe Erſcheinung, die uns in England und Deutſchland begegnet — das Herausſtellen der zum Bewußtſein gebrachten Gegenſätze, der Anſatz zum Humor, aber ohne Verſöhnung.

So greifen die drei gebildetſten Nationen der Welt in ihren Richtungen in einander. Ein Beweis, daß der Weltgeiſt jene Stufe errungen, wo ſelbſt die Individualität ganzer Nationen ſich aufgiebt an das Allgemeine; ein Beweis, daß Univerſalität alles Einzelnen und Zerſtreuten die Perſpektive der ganzen Geſchichtsentwickelung iſt.

Kommen aber wird der Genius, der, Shakſpeare's Bruder, den großen Riß der Welt, der die Wunde, woran das Menſchengeſchlecht geblutet, blutet und bluten wird, — der über dieſe Kluft von Ideal und Wirklichkeit, die jeden Wanderer dieſer Erde, den König wie den Bettler, ſchreckt, der über dieſe Kluft die Brücke baut des Friedens; der nicht nur das Brüllen der See, nicht nur den Wogenaufruhr malt, ſondern der die Waſſer auch zu ſänftigen weiß und das Bad der Unendlichkeit in der ruhigen Spiegelfläche wiederſtrahlen läßt.

Ein ſolcher Genius der Zukunft wird Humoriſt ſein in der höchſten Bedeutung des Wortes!

Auch der große Strom des Denkens, der in unſer Jahrhundert mündete, reißt ſich ſeine Bahn in denſelben Richtungen.

Aus der gegebenen Entwickelung wiſſen wir, daß die goldene Epoche unſerer Literatur dieſe Aufgabe hat, den Dualismus zu überwinden, d. h. die Anſchauungen des Unendlichen und des Endlichen nicht als abſolut getrennt, nicht als abſolut entgegengeſetzt zu betrachten. Für die Kunſt, erinnern wir uns, ſtellte

In der **Hinrichs'schen** Buchhandlung in Leipzig sind ferner erschienen:

Schiller's Dichtungen, nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem inneren Zusammenhange von Dr. H. F. W. Hinrichs, (ord. Prof. der Philos. zu Halle.) 1., lyrischer Theil. 2., dramatischer Theil, 1. u. 2. Abtheilung. gr. 8. Velinp. geh. 4⅔ Thlr.

Inhalt: I. Einleitung: Schiller und Goethe in ihrem Verhältnisse zu einander. Liebe. Zweifel u. Resignation. Wehmuth. Weibliche Natur. Ideal u. Kunst. Wissen. Nemesis. Liebe u. Treue. Demuth. — II. 1. Einleitung: Schiller als dramatischer Dichter und sein Verhältniß zur deutschen Literatur überhaupt. Die Räuber. Kabale u. Liebe. Fiesko. Don Carlos. — II. 2. Wallenstein. Maria Stuart. Jungfrau von Orleans. Braut v. Messina. Wilhelm Tell.

Hiermit ist dieses Werk vollständig, welches zum richtigen Verständniß u. zur vollständigen Würdigung der Werke unsres Nationaldichters unentbehrlich ist. Menzel sagt darüber: „H. hat den Dichter auf eine vorurtheilsfreie, tiefsinnige und würdevolle Weise erklärt; so allein faßt man Schiller richtig auf." —

Prof. Dr. G. O. Marbach,

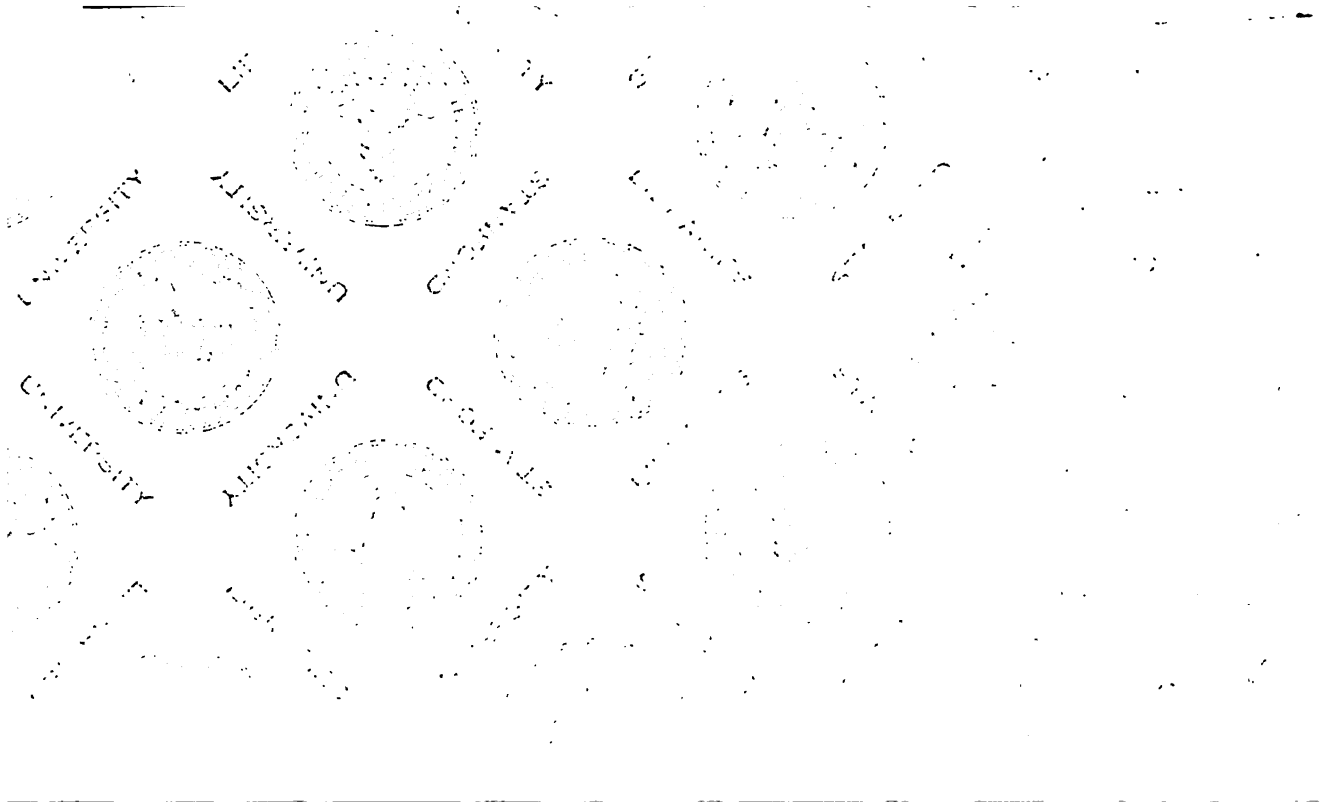
Der Zeitgeist und die moderne Literatur.

In Briefen an eine Dame. Inhalt. Einleitung. Menzel. Börne. Heine. Gutzkow. Wienbarg. Laube. Kühne. Lenau. A. Grün. Mundt. Tieck. Bettina. Rahel. Hoffmann v. F. Uhland. Chamisso. Kerner. Rückert ꝛc. 8. geh. 1⅔ Thlr.

Reminiscenzen.

Goethe's Mutter; nebst Briefen und Aufzeichnungen zur Charakteristik anderer merkwürdiger Männer und Frauen. Mit Portrait und Facsimile von Goethe's Mutter. Herausg. von Dorow. gr. 8. (20 B.) geh. 1⅔ Thlr.

Der Herausg. sagt im Vorworte: Von den hier abgedruckten Briefen der Frau Rath Goethe an Unzelmann besitzt meine Sammlung die Originale, welches zu bemerken ich für nöthig erachte, da man leicht finden könnte, daß Inhalt, Ausdrucksweise und Orthographie nicht mit den Briefen der Frau Rath übereinstimmen, welche phantasievolle Schriftstellerinnen schon bekannt gemacht haben oder noch zu publiciren Willens sein sollten. Während des Drucks erhielt ich vom Herrn Prof. Witte die an mich gerichtete Zuschrift vom August, welche zum Verständniß der interessanten Briefe unsers Ed. Gans nicht fehlen darf; für beide Männer dürften nicht leicht charakteristischere Blätter gefunden werden ꝛc.

Inhalt. Briefe: Fr. Papencordt, Ludw. Robert, Oelsner, Fr. v. Schlegel, Schleiermacher, Benj. Constant, L. Ach. v. Arnim, Fz. v. Baader, Katharina Elisabeth Goethe, Friederike Bethmann, Ed. Gans. — Geschichtliche Aufzeichnungen und Denkschriften: Friedr. Aug. Herz. v. Braunschweig an Friedrich den Großen. — Th. G. v. Hippels Unterredung mit Elisa v. d. Recke, Kant u. s. w. über die Kaiserin Katharina, Wöllners Religions-Edikt, Maurerei. Hippel über die bürgerl. Verbesserung der Juden. Minister v. Schrötter an Hippel deshalb. Franz v. Gaudy, Gedicht an die Gräfin Ida. — Namen-Verzeichniß derjenigen Personen, deren in diesem Werke Erwähnung geschieht.

Druck der Teubner'schen Offizin in Leipzig.